

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



SEXO AL DESNUDO

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS ÓRGANOS GENITALES FEMENINOS  
Y MASCULINOS EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL DE:  
**MIRIAM GARCÍA LÓPEZ**

DIRIGIDA POR:  
**MARÍA VICTORIA LEGIDO GARCÍA**

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

## **SEXO AL DESNUDO**

**ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS ÓRGANOS  
GENITALES FEMENINOS Y MASCULINOS EN LA  
FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA**

MIRIAM GARCÍA LÓPEZ

Directora M<sup>a</sup> Victoria Legido García.



## AGRADECIMIENTOS

A mi familia consanguínea.

Y muy especialmente a mi compañera y hermana *Libertad*, porque sin ella *yo* no hubiera sido, ni sería posible. A mi madre *Isa*, hada madrina que me abrió las puertas a este mundo, y a mi padre *Santa*, que me apoyó desde su fraternal instinto y sabiduría. A mis tías, de las que aprendo por observación cada día, y a mis primas/os, de las/los que tanto me queda por aprender.

Con igual relevancia agradezco a toda mi familia mágica su cariño, paciencia, entrega y ratos compartidos. Y muy especialmente a *Jona*, leal compañero existencial; a *Moncho*, con quien aprendí a amar y desamar cíclicamente; a *Benja*, que a través de su ternura me dio otra oportunidad de ser; y a todas/os las/los integrantes de los círculos a los que he pertenecido y a los que están por llegar.

Así mismo, agradezco la labor de seguimiento a Toya Legido, y a todas/os las/los artistas y teóricas/os que, realizando fotografías y escritos que reflexionan sobre los temas que me interesan, me han permitido la elaboración de esta tesis.



# ÍNDICE

## PARTE PRIMERA

### **Introducción. P. 8**

- Objeto de estudio
- Hipótesis
- Puntos de vista
- Objetivos
- Metodología

### **1. PARÁMETROS DIFERENCIADORES DE CUERPOS. P. 26**

### **2. TRATAMIENTO Y TRAYECTORIA DEL CUERPO EN EL ARTE OCCIDENTAL DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO. P. 46**

### **3. ÓRGANOS SEXUALES EX/IMPLÍCITOS EN EL ARTE OCCIDENTAL. P. 138**

## PARTE SEGUNDA

### **4. CONSIDERACIONES PREVIAS AL ARCHIVO FOTOGRÁFICO. P. 190**

### **5. INTRODUCCIÓN AL ARCHIVO FOTOGRÁFICO. P. 201**

5.1 Los contextos de la fotografía. P. 205

5.2 Las miradas en la fotografía. P. 206

5.3 El título de la fotografía. P. 209

### **6. FOTOGRAFÍA ORNAMENTAL. P. 212**

6.1 SEXOS METAFÓRICOS. P. 216

6.1.1 La metáfora visual como herramienta de representación. P. 217

6.1.2 Los sexos metaforizados en comida. P. 237

6.2 SEXOS PAISAJÍSTICOS. P. 245

6.2.1 Sexos Naturaleza/Arquitectura. P. 258

6.2.2 El sexo femenino como representación de la naturaleza. P. 260

6.2.2.1 Singularidades encontradas. P. 278

6.2.3 El sexo masculino como representación de la arquitectura. P. 283

6.2.3.1 Singularidades encontradas. P. 294

6.3 SEXOS EVOCATIVOS. P. 297

6.3.1 Singularidades encontradas. P. 324

6.3.2 Cuerpo ingravido como representación de un sexo mudable. P. 325

6.4 SEXOS IRÓNICOS. P. 333

6.5 SEXOS EXPLÍCITOS. P. 350

6.5.1 Singularidades encontradas que aúnan sexos explícitos e irónicos. P. 361

**7. FOTOGRAFÍA TERAPÉUTICA. P. 368**

7.1 SEXOS HERIDOS. P. 378

7.2 SEXOS CADAVERÍCOS. P. 392

7.3 SEXOS OPRIMIDOS. P. 406

**8. FOTOGRAFÍA IDEOLÓGICA. P. 416**

8.1 SEXOS ANTIRRELIGIOSOS. P. 420

8.2 SEXOS REFERENTES AL COLOR DE PIEL. P. 459

8.3 SEXOS QUE ABORDAN ESPECÍFICAMENTE LA PROBLEMÁTICA *SEXO, GÉNERO E IDENTIDAD*. P. 487

**9. Conclusiones. P. 536**

**10. Bibliografía. P. 548**

**11. Resumen/Traducción en inglés. P. 564**



# **INTRODUCCIÓN**



## OBJETO DE ESTUDIO

La presente investigación estudia desde una perspectiva de género, las representaciones artísticas de los órganos genitales femeninos y masculinos, realizadas en España a través del medio fotográfico, desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

Mi intención es estudiar los modelos de representación de los sexos, y los muy diversos significantes, mensajes y conceptos que se articulan a través del arte; considerando tal ámbito como un enclave cultural, de emisión de estrategias políticas para la producción y mantenimiento de la cultura occidental.

Pretendo analizar tanto la evolución de los procesos como el modo de la representación artística que han contribuido a la modificación, ampliación o perpetuación de los prototipos establecidos. A través de la revisión de lo que construye la categoría social de lo que actualmente se entiende por *mujer* u *hombre*; así como los patrones de estructuración y entendimiento de los conceptos *feminidad* y *masculinidad*. Ya sea desde la conformación de la subjetividad o del imaginario colectivo.

Todo ello se realizará a través del estudio y construcción de un archivo de fotografía española que contiene nociones de sexo, género, color de piel, clase y opción sexual; concepciones representadas a través de interpretaciones artísticas de los órganos genitales femeninos y masculinos. El archivo está acotado desde la década de los ochenta porque este periodo coincide con el establecimiento de la democracia española, ya que en el anterior periodo debido a la censura de la dictadura franquista, las representaciones de órganos genitales existentes se encuentran enmarcadas en el ámbito de la pornografía.

Por tanto el archivo fotográfico que se analiza, está también determinado por fotografías únicamente “preparadas”; es decir que quedan al margen aquellas en las que su esencia es meramente documental, puesto que éstas podrían enmarcarse en la fotografía encontrada. La causa es que la presentación de un sexo por casualidad o azar, dificulta el reflexionar sobre los discursos subyacentes a la imagen y el modo, consciente o inconsciente, mediante el que la/el artista ha incorporado los conceptos en su trabajo.

Además como se mencionaba anteriormente, la investigación está realizada desde la perspectiva de género. Por lo que abraza el feminismo como teoría crítica sobre el mundo, las culturas y personas que en él habitan, incorporando una perspectiva que pretende huir del etnocentrismo y el androcentrismo.

Finalmente se considera en ésta investigación, que las imágenes actúan de manera subliminal en la articulación de todo un discurso que mezcla creencias, mitos y

saberes populares; lo que hace que se vaya configurando y construyendo la identidad cultural y social de las personas occidentales.

## **ACOTACIÓN DEL OBJETO ESTUDIO**

La presente investigación se centra únicamente en fotografía artística contemporánea, debido a que las bellas artes se plantean la imagen como contenedora de conceptos, proponiendo diferencias en cuanto al tratamiento de la imagen y sus causas. Contemplando tanto el proceso creativo como las habilidades de la/el artista además de el contexto cultural donde la fotografía transcenderá. Esta investigación se centra en fotografía por considerar que la imagen es actualmente el recurso de mayor impacto en cuanto a la configuración de la identidad de las personas, dado el poder de los medios de comunicación en la sociedad actual.

Para investigar lo mencionado anteriormente, se han elegido los genitales, por considerar a estos el parámetro actual con vigencia y legitimidad para diferenciar, estigmatizar, jerarquizar y conceptualizar a los cuerpos y personas que conviven bajo el yugo de la cultura occidental.

Otro punto a tener en cuenta es que los comentarios, análisis de paradigmas y revisión de conceptos incorporan una perspectiva de género, incluida también desde el lenguaje escrito que se utiliza a lo largo de la investigación; pues se presta especial atención a que sea inclusivo hacia las diversas identidades de la especie humana.

Para finalizar, el hecho de que la investigación se desarrolle única y exclusivamente en territorio español se debe a dos cosas: la primera, el descubrimiento al abordar el análisis, sobre la falta de bibliografía acerca de las/los singulares, plurales y abundantes autoras/es de fotografía española. Y la segunda es mi singularidad identitaria de ser sorda; lo que dificulta sobremanera tanto el aprendizaje de otros idiomas como la lectura de ejemplares sobre los mismos.

## **HIPÓTESIS**

Esta tesis pretende demostrar que las imágenes artísticas que interpretan a los sexos y la sexualidad producen un rotundo impacto social, configurando la cultura occidental de la actualidad.

Mi hipótesis es que existe cierto desequilibrio en la difusión e interpretación artística de los órganos sexuales, hallando un mayor número de representaciones realizadas por artistas masculinos; esto demostraría que la propia cultura occidental promueve la facilidad de oportunidades a favor de los sexos/cuerpos masculinos. Sin embargo, paradójicamente suelen producirse mayor número de representaciones de los

genitales femeninos, lo que permite pensar que los artistas masculinos prefieren representar el sexo ajeno en lugar del suyo propio.

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVOS PRINCIPALES**

Los objetivos principales de esta tesis doctoral son el estudio de los dispositivos artísticos que se emplean para representar a los órganos genitales femeninos y masculinos, y el análisis de los contenidos de *sexo, género e identidad* que sus imágenes contienen.

Pretendo demostrar la vinculación directa que existe entre estos conceptos y el arte, como dispositivo de interpretación, definición y significación de ellos; pues creo que mediante la interpretación artística de los genitales se perpetúan valores culturales conservadores, o se revisan y reinventan otros nuevos.

Para abordar el objetivo de estudio en un primer lugar pretendo esclarecer las causas y consecuencias de establecer parámetros diferenciadores entre personas a través del estudio de la historia del arte desde varias disciplinas, ya que el tema se ha abordado con anterioridad fuera de la especificidad de la fotografía. Y en un segundo lugar acotaré el estudio únicamente en ámbito fotográfico español contemporáneo.

Para desarrollar los objetivos principales me he planteado una serie de objetivos específicos que abordan tanto las áreas teóricas como las prácticas.

### **Objetivos específicos de interés teórico**

Desde y hacia lo antropológico social:

- Revisar y analizar los parámetros existentes de diferenciación física y psíquica en relación a los órganos genitales de las personas en la cultura occidental, para establecer diferencias y semejanzas entre los significados, simbolismos y conceptos que las configuran.
- Investigar la causa, finalidad e intereses de dichos parámetros de diferenciación de las personas y observar su evolución.
- Estudiar los conceptos de sexo, género e identidad y su evolución histórica.
- Estructurar un pensamiento a favor de la equidad y el equilibrio de significados, símbolos y valores atribuidos a los diversos sexos.



Desde y hacia lo artístico:

- Rastrear y compilar representaciones e interpretaciones de los genitales en el ámbito del arte.
- Revisar y analizar los diversos procedimientos, metodologías y trayectorias de obras y artistas que han producido iconografía genital.
- Detectar el intercambio de información que subyace en cada representación investigando la producción de los parámetros diferenciadores de sexos, géneros e identidades a partir de la perspectiva artística.
- Analizar el pensamiento de artistas que no se encuentran en comodidad con el modo de creación hegemónica del artista blanco, heterosexual y tradicional.

### **Objetivos específicos de interés práctico**

Con la creación del archivo fotográfico se pretende:

- Compilar múltiples representaciones de genitales femeninos y masculinos.
- Estudiar la historia de la fotografía española, enriquecerla y difundirla.
- Contextualizar las representaciones de órganos genitales, interpretarlas y establecer semejanzas y diferencias entre ellas. Reflexionar sobre conceptos socioculturales cambiantes como sexo, género, identidad, sexualidad, etc. implícitos en ellas.
- Elaborar, a través de las imágenes, un mapa de perfiles y estereotipos que son clichés o arquetipos en la configuración humana occidental.
- Visibilizar nuevas obras y artistas que generan múltiples geografías de la mirada, dando pie a un panorama artístico-político más diverso, rico y heterogéneo.
- Valorar los contenidos subyacentes sobre los que versan las representaciones de órganos genitales españolas realizadas en fotografía artística desde los años ochenta hasta la actualidad.

### **Objetivo específico de interés artístico**

- Encontrar modos alternativos de entender el *sexo*, la *sexualidad*, el *género* y la *identidad*, así como los modos de representación e interpretación artística de tales paradigmas, para poder idear, generar y producir imágenes de carácter crítico en relación a lo sexualmente establecido.

# METODOLOGÍA

La metodología y procedimiento de esta tesis doctoral conlleva una serie de acciones que se han desarrollado simultáneamente y que se han ido completando unas a otras; buscando incorporar la teoría artística en la práctica, y viceversa.

## Asistencia a cursos, seminarios y ponencias

La asistencia a numerosos cursos y ponencias han ayudado a visionar el mapa de lo estudiado con más globalidad, teniendo en cuenta muchas perspectivas que han surgido en una atmósfera de reflexión entre personas de muy diversa índole y disciplinas artísticas. En ocasiones me he adentrado en campos que no me afectaban directamente, pero que consideraba latentes en el panorama global de la investigación y, por tanto, imprescindibles para construir una base sólida donde asentar mis hipótesis. Por ejemplo, me he embarcado en cursos que relacionaban discapacidad, sexualidad, cine, teoría feminista, género y arte, procesos artesanales de fotografía, performances, arte contemporáneo, etc. Esto ha supuesto la necesidad de construir un carácter no androcéntrico de la investigación, manteniéndome fuera de los cánones de lo hegemónicamente normativo.

Cabe destacar algunos cursos que he realizado como: *Cuerpos abiertos e imágenes extremas: arte y feminismo en América Latina* y *Arte y Mujer y Estrategias de ocultación y modelos de recuperación*, ambos realizados en el Fondo Internacional de las Artes de Madrid; que me han ayudado a ubicar, detectar y comprender algunos de los dispositivos artísticos de construcción de discursos subyacentes en las imágenes.

También han sido colosalmente formativos para realizar esta investigación los cursos *Historia de la Teoría feminista* en el Instituto de investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, impartido por grandes referentes de pensamiento feminista como Celia Amorós o Ana de Miguel; y *Poéticas corporales. El cuerpo en la fotografía contemporánea*, realizado dentro del marco de Photoespaña11 en La fábrica de Madrid. Finalmente, desde la creación y para implementar la teoría con la práctica, ha sido formidable cursar el *Taller de creación y performance: Presente Imperfecto*, impartido por Antonio Ramírez Stavibo y los *Talleres de Arte y Género* realizados en 2012 por la Universidad Complutense de Madrid, donde conocí a grandes personas que me acompañaron en mi superación de las barreras preestablecidas y me llenaron de esperanzas para proseguir en el camino; como Myriam Negre, Marián López, F Cao y Pilar V. de Foronda, entre otras.

## Documentación bibliográfica y revisión de fuentes.

La visita a bibliotecas, consulta y lectura de libros, revistas, catálogos y documentos que ayudaran a asimilar e interiorizar nuevos enfoques y perspectivas acerca de todos los contenidos que abarca la tesis, ha sido una de las principales labores realizada lo largo de la presente investigación; de esta forma he ido ampliando la bibliografía al tiempo que tomando más puntos de referencia a partir de los distintos discursos, conceptos, claves, perspectivas analíticas o matices que permiten incorporar nuevos argumentos y paradigmas sobre los que apoyarme al fundamentar mis hipótesis o por el contrario sobre los que discrepo, pero que contribuyen igualmente a la elaboración de la tesis, puesto que han ido configurando mi discurso particular.

Ha sido fundamental para esta investigación la asistencia intermitente a bibliotecas del Museo Reina Sofía, de la Universidad Complutense y de la UNED, así como al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; en estos lugares he encontrado ejemplares bibliográficos que han marcado la dirección esencial de esta tesis, además de obras y artistas que finalmente han pasado a glosar el componente práctico de la misma, ampliando mucho el análisis discursivo y artístico de las fotografías.

Persiguiendo realizar un esbozo del panorama actual, en cuanto a los diversos conceptos que en realidad se barajan en esta investigación, o dicho de otra forma, a modo de estado de la cuestión bibliográfica me permito citar algunos de los ejemplares que de manera directa o transversal han cooperado significativamente en la elaboración de la presente tesis.

a) En *Occidente y los otros: historia de una supremacía*, de la historiadora, escritora y periodista especializada en las relaciones norte-sur y la situación de las mujeres en el Magreb, Sophie Bessis, he encontrado las claves para comprender y valorar algunas de las raíces donde se arraiga la cultura occidental y sus características más notables. Ha sido a partir de su planteamiento, precisamente abordado desde una clara perspectiva etnográfica, lo que me ha permitido acercarme a un discurso más crítico y reflexivo sobre la conquista española y sus consecuencias; discurso que intuía y que, por desgracia, no abunda, al diferir sobremanera de los ejemplares de enfoque común que plantean el acontecimiento histórico desde la heroicidad androcentrista de los colonizadores.

b) Por su parte *Las hijas de Lilith*, de Erika Bornay, ha supuesto la revisión y rastreo de una de las iconografías más emblemáticas que se asignan al sexo/cuerpo femenino, el de la *femme fatale*; que deriva a su vez de Lilith, quien según los textos religiosos hebraicos fue la primera compañera de Adán; a quien la protagonista rechazó por no plantear la relación en términos de igualdad de derechos. El estudio y análisis de tal arquetipo, abordado desde la perspectiva artística y literaria, permite reflexionar tanto acerca de la realidad social de la cultura occidental de finales del siglo XIX y

principios del XX, dentro del movimiento artístico del prerrafaelismo, como del arquetipo en sí mismo de la mujer diablesa y sus múltiples derivaciones.

c) ***La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual***, de Josep M. Catalá, me ha permitido acceder en profundidad al conjunto de fenomenologías y comportamientos que las imágenes provocan en una sociedad como la actual, donde éstas, como herramientas visuales, como contenedores conceptuales para la instrucción del estilo de vida que nos aborda. Muchos de sus apartados, han configurado parte del material valorado en esta investigación.

d) ***El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia***, de Riane Eisler, ha supuesto la inmersión en una realidad pacífica posible, al acceder a los orígenes de una cultura real que siempre soterrada o incluso tergiversada y a diferencia de la actual, no plantea paradigmas contrapuestos y enfrentados. Así pues, el conocimiento de dicha situación histórica concreta, anterior al nacimiento de Cristo, y el descubrimiento de las pruebas fehacientes de la existencia y organización de culturas ancestrales, que se basaron en una lógica de organización solidaria, han plantado una semilla que alberga la posibilidad de una realidad alternativa y llenan de esperanza y compasión el momento presente.

e) ***Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad***, de la bióloga Anne Fausto-Sterling, ha planteado precisamente la existencia siempre real de los diversos sexos y cuerpos más allá del conjunto binario mujer/varón, es decir, el hermafroditismo o intersexualidad como posibilidad existencial, que siempre ha estado vigente de igual modo, persistentemente custodiada por los diversos ámbitos que componen la sociedad. La revisión y enfoque de los distintos ámbitos culturales que han fomentado la no designación y desarrollo de tal posibilidad, ha permitido el conocimiento y reflexión discursiva que amplía las infinitas identidades sexuales que por medio del sistema sexo/género, la cultura occidental trata de dinamitar.

f) De este modo, también ha sido de vital importancia la lectura y comprensión de ***Historia cultural del dolor***, donde Javier Moscoso plantea, a partir del rastreo histórico, lo que supone y han supuesto los conceptos *dolor* y *enfermedad* a lo largo de la historia occidental. La apertura de tales conceptos, que incorporan otros como la gestión de los mismos llevados por las clases dominantes u ostentadoras del poder, han provocado mi re-replanteamiento, así como la recepción de mayores conocimientos, provenientes de una perspectiva holística que combinan las diversas fuentes de conocimiento.

g) Por su parte ***Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte***, coordinado por Arturo Pascual Soto en la Universidad Nacional Autónoma de México, ha inducido a que me encontrara con ensayos sumamente significativos para esta investigación. Como por ejemplo *Sexo y violencia en la iconografía cristiana*, de León Ferrari, entre otros.

h) Finalmente, *Mujeres que corren con los lobos*, de Clarissa Pinkola Estés, supuso la confirmación de muchas de mis percepciones e intuiciones femeninas para con la realidad y las cuestiones de *sexo, género e identidad* y las primeras claves para el asentamiento y acomodación de las mismas, en confrontación con una realidad cultural que, habitualmente, las desestima e infravalora.

## Exposiciones

A la investigación bibliográfica se ha sumado una revisión de las exposiciones y eventos más influyentes que desde la década de los noventa han reflexionado en torno a *sexo, género e identidad* en el panorama artístico español; pues estas permiten acotar a modo de marco de contextualización, la realidad de la cultura occidental española, atendiendo a las perspectivas de lo artístico/discursivo, social e institucional.

La primera exposición de gran repercusión en España se produciría en el año 1993. Fue comisariada por Mar Villaespesa y Estrella de Diego, y titulada **100%**; una propuesta de recorrido itinerante que principalmente pudo verse por Sevilla y Málaga. En 1994 destacan *Mujeres. 10 Fotografías/ 50 retratos*, comisariada por Rosa Olivares, en la Fundación Arte y Tecnología de Madrid; *Domini public*, de Guerrilla Girls, en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona; y *Lo cocido y lo crudo*, cuyo comisariado fue realizado por Dan Cameron, donde colaboraron 54 artistas de 20 países diferentes y no existió limitación en cuanto a disciplinas artísticas se refiere. En 1995 se organizaba en Valencia *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, comisariada por Elena Cabello/ Ana Carceller, y donde participaron muchas de las artistas que aún hoy siguen en primera fila de las cuestiones que atañen al *sexo, género e identidad*. También en ese mismo año y ciudad, se realizaba *Estación de Tránsito*, comisariada por Núria Enguita, y donde nuevamente se daban cita muchas de las artistas vigentes en la actualidad. En el año 1997 se llevó a cabo *Solo para tus ojos: El factor feminista en relación a las artes visuales*, que no era tanto un proyecto de exposición colectiva sino de profundización reflexiva y de los procesos pertinentes; fue desarrollado en Arteleku, Vitoria, y esta labor fue llevada a cabo por el colectivo Erreakzioa-Reacción, integrado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites. El proyecto tuvo gran repercusión al permitir la unión de discursos entre personas de diferentes contextos estatales, así como de teóricas y teóricos y artistas femeninas y masculinos. También en este mismo año se organiza *El rostro velado*, comisariada por José Miguel G. Cortés, donde se reflexionaba en torno al travestismo como tercera identidad.

El año 1998 sería muy productivo en cuanto a los conceptos que nos interesan, ya que se produjeron algunas de las exposiciones que más transcendencia tendrían. Algunas de ellas serían *Femenino Plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*, de recorrido itinerante entre la Comunidad Valenciana y México; la famosa *Transgeneric@s: representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, que se realizó en San Sebastián y cuyo

comisariado estuvo a cargo de Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga; y finalmente cabe rememorar *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, comisariada por Victoria Combalá.

El último año de la década de los noventa estuvo marcado por *Sin necesidad aparente de título*, comisariada por Cabello/Carceller; *A sangre y fuego*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, donde se reflexionaba en torno a imágenes de la violencia en el arte contemporáneo, en paralelismo con la sociedad de ese momento. Finalmente se organiza en Barcelona y gracias a Victoria Combalá y Jean Jacques Lébel *El jardín de Eros*, donde se transitaba y reflexionaba, a través de diversas miradas artísticas y perspectivas distintas, acerca del amor y la sexualidad.

La entrada del nuevo siglo traería propuestas como *Mujeres, manifiestos de una naturaleza muy sutil*, realizada en Madrid, y donde se homenajeaba la naturaleza, capacidad, resistencia y superación de la mujer; *Trans Sexual Express*, comisariada por Rosa Martínez y Xabier Arakistain, en el Centre d'Art Santa Monica de Barcelona, y *Zona F*, comisariada por Helena Cabello y Ana Carceller, en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, donde se exploraba desde el mundo de las artes visuales la influencia del/los feminismo(s) en la diversidad de deseos y, por tanto, de nuevas relaciones sexuales, amorosas o fraternales; así como del SIDA, los cuerpos cyborg o la violencia de las mujeres, entre sí mismas y hacia éstas. A continuación surgirían *El enigma de lo cotidiano*, comisariada en Casa de América de Madrid por Rosa Olivares; y *Mujeres que hablan de mujeres*, realizada en Tenerife a cargo de Alicia Murría. En el transcurso del año 2002 se organizaba *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación* en el Espai d'Arte Contemporani de Castellón, cuyo comisario fue José Miguel G. Cortés. En ella se perseguía desmitificar la figura del varón hegemónico como representante del comportamiento correcto ético y socialmente; *El Bello Género: Convulsiones y permanencias actuales*, comisariada por Margarita Aizpuru y Oliva María Rubio, realizaba la dirección artística de *Femeninos*, dentro de Photoespaña. En 2003 se llevó a cabo la exposición itinerante *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, que comisarió Concha Lomba; y *Net Select@ ¿Cuestión de género? Net Art- Habitar en punto net*, comisariada por Remedios Zafra. Con la entrada del 2004 se observa una reducción de la productividad de exposiciones y eventos que duraría hasta aproximadamente 2007. Aún así, hay que mencionar durante este periodo de tiempo las exposiciones *En construcción* comisariada por Cabello/Carceller, en Murcia; *Conflicto/Pluralismo/Comunidad*, en Bilbao; *Radicales libres. Experiencia Gays y Lesbianas en el arte peninsular*, comisariada por Xosé M. Buxán, en Santiago de Compostela; *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, comisariada por Berta Sichel, Virginia Villaplana y Remedios Zafra; *La costilla maldita*, comisariada por Margarita Aizpuru; *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, en el Museo d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y *Cyberfem. Feminismos en el espacio electrónico*, por Ana Martínez-Collado.

En el año 2007 se produciría *La batalla de los géneros*, a cargo de Juan Vicente Aliaga, en Santiago de Compostela; *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, donde se recapacitaba sobre los conflictos y contradicciones entre los estereotipos femeninos propuestos por la lógica patriarcal y la situación real de las mujeres; y *Disparos eléctricos*; nuevas representaciones sobre la femineidad, comisariada por Susana Blas Brunel. En el año 2008 se realizaba *La femineidad problematizada: práctica artística feminista y nuevas representaciones corporales*, comisariada por Erreakzioa-Reacción, en Vitoria y *La mirada iracunda*, comisariada por Maura Reilly y Xavier Arakistain, también en Vitoria. De 2009 destacan *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, donde se mostraba imágenes referidas a la homosexualidad y a las tendencias sexuales agrupadas bajo las siglas LGBTQ (lesbiana, gay, bisexual, transexual y queer) y en este mismo año se constituía el MAV o *Mujeres en las Artes Visuales*, donde se congregarían numerosas artistas, investigadoras, comisarias, etc. para compartir la lucha por una mejoría en el ámbito artístico que no les siguiera relegando a un segundo plano.

En la segunda década del nuevo milenio se producen *Nosotras*, comisariada por M<sup>a</sup> Luisa López y Juan Antonio Álvarez Reyes, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC; donde se investigaba el escaso número de artistas femeninas en su colección; *Peligrosidad social. Minorías deseantes, acciones y prácticas en los 70-80 en el estado español*, cuya coordinación fue llevada a cabo por Beatriz Preciado, en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA y se reflexionaba sobre la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social; y *Archivo: Drag modelos*, comisariada por Cabello/Carceller, donde la pareja de artistas exponían la influencia de modelos cinematográficos masculinos y conferían un imaginario alternativo de propuestas. Un año después se producirían *Off scena: Si yo fuera...*, organizado igualmente por Cabello/Carceller, en el Matadero Madrid, que consistió en una reflexión y acción colectiva que giraba en torno a las poéticas de inclusión y exclusión en la sociedad capitalista neoliberal; *Kick in the eye. Ocho estrategias feministas para combatir la mirada masculina*, comisariada por Xavier Arakistain y *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y video-guerrilla*, comisariada por Beatriz Preciado, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, que consistió en un ciclo de vídeos y performances surgidos de prácticas feministas. Finalmente, en 2012 se organizaba la *Muestra de Performance femenina FEM*, gestionada por Denys Blacker en Girona y el primer *Festival Miradas de Mujeres*, donde desde la perspectiva femenina se exponen obras evidenciando la diferencia y discriminación a la que las mujeres son sometidas.

Como últimos eventos, y ya en 2013, ha acontecido *In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*, comisariada por Mau Monleón, que concentró obras, piezas, acciones y nuevas tecnologías que reflexionan sobre la violencia de género y *De madonna a Madonna. [De] Construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea*, organizada en el Domus Artium (DA2) de Salamanca, por Paco Barragán, donde una cincuentena de artistas contemporáneas/os internacionales

junto a obras, la mayoría anónimas, de tiempos pasados, reflexionaban sobre el desarrollo y dirección en la (r)evolución del rol femenino en la sociedad, a lo largo de la historia.

Tal revisión de los eventos y exposiciones permite aseverar que la reflexión en España sobre los conceptos que versa esta tesis data tan solo de dos décadas y tres años; lo que denota cierta inmadurez con respecto a otras importantes ciudades europeas, que viene principalmente inducida por el estado de estancamiento cultural provocado por la dictadura franquista. Por otro lado, cabe matizar que en los últimos años ha existido un auge en la preocupación de las necesidades y aspectos referidos a cuestiones relativas al *sexo, género e identidad* desde una perspectiva artística; ya que suelen encontrarse colectivos artísticos que reflexionan sobre ello en muchas de las regiones españolas. Algunos de los más importantes son *Toxis lesbian*, que surgía en 2005 en Madrid como grupo artístico y activista; *d. genera*, colectivo murciano de acción cultural de género, sexualidad, transfeminismo y otras tendencias; *Artísimas*, colectivo de artistas feministas de Bilbao; *Ideadestroyingmuros* o *Genderhacker.net*.

En ocasiones, la preocupación en torno a estos conceptos, ha posibilitado que se incluyeran en planes de estudio, programas universitarios, asignaturas o másteres de las instituciones más liberales que han formado y continúan en la lucha por formar a personas interesadas. Por ejemplo, desde el curso 1988/89 se abrió al público el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, cuyo carácter es interdisciplinar e interfacultativo, y se dedica a la investigación y la docencia en temas de género, estudios de mujeres y feminismo; y oferta tanto cursos muy diversos sobre tales contenidos como el Máster en Estudios Feministas. Del mismo modo, en 2009 se ofrecía por primera vez el Máster Universitario en Estudios Interdisciplinarios de Género por la Universidad Autónoma de Madrid, y se inauguraba La Escuela Abierta de Feminismo, donde se imparten talleres de formación para la participación política y social con perspectiva feminista que, además, sirve como red de intercambio de conocimiento, reflexiones y experiencias.

Lo anterior contrasta –y quizá precisamente este sea su punto originario– con las políticas económicas, jurídicas, sociales, etc. tan sumamente agresivas, rígidas y crueles que la ciudadanía está experimentando en la actualidad por parte del gobierno español. Que además de suspender ayudas, presupuestos, convocatorias, becas, etc., también limita la publicación de catálogos o retrospectivas de artistas; lo que implica tiradas muy reducidas de publicaciones que se descatalogan demasiado pronto, sin que las principales bibliotecas de arte posean ejemplar alguno. Los recortes presupuestarios no muestran compasión alguna con los ámbitos esenciales para la vida; como sanidad pública, educación o cultura entre otras cosas muy importantes, lo que ha provocado que se inhabiliten ayudas que permitían el acceso gratis a las revistas más importantes de arte en bibliotecas públicas, como ocurre con la del distrito de Usera, donde la ciudadanía ya no puede acceder gratuitamente a las publicaciones de arte y cultura de mayor calado; así como a la modificación de uno de los concursos más conocidos en la



capital, el de Arte Joven La Latina. El pago y valor de los trabajos asociados a este ámbito, también se están viendo afectados, como ha ocurrido con la Feria de Arte Contemporáneo de Arévalo, en Ávila; cuyo comisariado por parte de las personas que han hecho posible la feria, ha implicado la dedicación total desde el lanzamiento de la misma, –finales del mes de enero hasta finales del mes de mayo– retribuyendo únicamente a una persona y bajo el rango de auxiliar administrativo. Asimismo, la dirección gubernamental y política está negociando el cierre de uno de los campus que conforman a la Universidad Complutense de Madrid, el CES Felipe II de Aranjuez, lo que supone la incertidumbre futura de 2.000 estudiantes y 200 personas empleadas de las cuales 40 son de administración y servicios; el resto, profesoras y profesores. Del mismo modo, ya son tres los Centros de la Mujer, –de provincias como Ciudad Real, Albacete o Toledo– cerrados en lo que va del año 2013; así como en la actualidad el gobierno trata de aprobar una ley sobre el aborto, instado por la premura que le reclama la Conferencia Episcopal, donde se desempodera al sexo/cuerpo femenino; al mismo tiempo que se reducen y obstaculizan los casamientos contraídos por personas del mismo sexo.

Dada la situación, no sorprende que el estado español incumpla sistemáticamente las leyes de igualdad entre Hombres y Mujeres en el ámbito de la cultura y el sistema del arte; lo que conlleva a su vez que tanto instituciones privadas como aquellas que son posibles gracias a subvenciones públicas, cometan este fraude produciendo varias cuestiones: desequilibrio desorbitado a favor de artistas masculinos y en detrimento de artistas femeninas, en la adquisición de obras para colecciones, e irrisorio índice de participación femenina en la programación de los centros de arte legitimados, ya sea en exposiciones colectivas o individuales.

Como último dato, al respecto cabe matizar que desde las instituciones de mayor poder se hace la *vista gorda* y no se exige ni supervisa el cumplimiento de dichas leyes; por lo tanto, se permite.

### 3

Finalmente cabe mencionar que así como se usan políticas cada vez más rígidas y dictatoriales, crecen las ganas, la lucha y el activismo artístico en forma de colectivos que bregan por reinventar un nuevo mundo como posibilidad única, para sostener y sustentar la vida. Lo curioso es que se está construyendo, simultáneamente, desde dentro y fuera de la Academia.

## **Creación del archivo fotográfico.**

La elaboración del archivo fotográfico que acompaña a la investigación ha implicado la búsqueda constante de fotografías hechas por artistas españolas/es donde se retrata, representa e interpreta a los genitales femeninos y masculinos; lo que ha conllevado varios aspectos:

- La asistencia a numerosas exposiciones, galerías, ferias de arte y certámenes donde he podido encontrar referencias de artistas u obras que trabajaran en torno al sexo, género, cuerpo, desnudo.
- Constante rastreo de web y blog de artistas, colectivos, concursos y exposiciones cuya temática estuviera vinculada a la presente investigación, para abarcar al máximo el estado y situación del objeto de estudio y plantear un mapa heterogéneo, rico y diverso.
- Búsqueda persistente en bibliotecas de catálogos de exposiciones, artistas y/o proyectos relacionados con el sexo, cuerpo, género, desnudo, etc.
- Compilación de las fotografías españolas que representen o presenten órganos genitales
- A partir de las fotografías archivadas, producción y construcción de un sistema de estructuración y entendimiento acerca de los dispositivos artísticos empleados en el proceso de representación de los sexos.
- Análisis culturalista desde la perspectiva de género del archivo realizado

La meticulosa creación de este archivo, es lo que me ha permitido sacar conclusiones propias y confirmar si las hipótesis de las que parto son ciertas, erróneas y por qué.

### **Participación y organización de eventos**

Durante el tiempo que ha durado la redacción de esta tesis, me he embarcado en numerosos eventos y proyectos que han ayudado a complementar mi formación sobre los temas que me interesan. He comisariado tres exposiciones sobre el objeto de estudio de esta investigación, impartido tres ponencias sobre capítulos de la misma; dos de ellas con su posterior publicación, y participado en varias exposiciones que la competen.

Algunas de las actividades que merecen ser reseñadas son:

#### Comisariado de exposiciones

En noviembre de 2012 en la ciudad de Querétaro en México, se comisarió *Género, Naturaleza y Artificio* para la galería y restaurante *Él Árbol*; donde se proponía una muestra colectiva que a partir de 9 perspectivas diferentes abordaban los contenidos de interés para esta investigación.

En conjunto con Toya Legido, directora de esta tesis y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se han llevado a cabo las siguientes exposiciones; donde entre ambas previamente hemos autorizado los proyectos del alumnado, buscando facilitarles la labor; complementarles con los conocimientos adquiridos y asegurar la calidad discursiva y técnica de los proyectos.

- 2011 *Sexo Im/explicito en el Arte Occidental*.
- 2010 *Cuestiones de Género*.

Los catálogos de ambas exposiciones se publicaron gracias al apoyo del Departamento de Dibujo II. Diseño y Artes de la Imagen; *Sexo Im/explicito en el Arte Occidental* fue registrado con ISBN: 978-84-695-0843-5 y *Cuestiones de género* con ISBN: 978-84-693-3089-0.

### Ponencias impartidas

A lo largo de estos años de investigación, la posibilidad de impartir ponencias sobre el tema se ha presentado en cuatro ocasiones:

- 2012 ***El Retrato Estético de los sexos: discursos subyacentes a la imagen.*** Dentro del Simposio Internacional Retrato y Visualidad, en la Universidad Autónoma de Querétaro. Qro. México.
- 2012 ***La construcción de la identidad del sujeto en la sociedad, desde una perspectiva artística.*** Dentro de las 2º Jornadas de Colectivizando el Conocimiento de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro. Qro. México
- 2011 ***Órganos genitales ex/implícitos en el Arte Occidental*** en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid
- 2011 ***Órganos genitales ex/implícitos en el Arte Occidental.*** Como clase magistral dentro de la asignatura de Proyectos I, impartida por Toya Legido.

Finalmente he disfrutado de dos becas de estancias breves en México y un desplazamiento al mismo país; lo que me ha permitido participar en proyectos, exposiciones y cursos donde el arte actúa como herramienta de intervención social, tanto discursiva como transformadora, reparadora y resolutive de las problemáticas sociales, políticas y/o económicas que aborda esta investigación.

Por ejemplo, he colaborado en 2012 con la ***Red de Mujeres*** de Querétaro de Santiago, México; organizada por la Unidad de Género de la Universidad Autónoma de Querétaro. Además, la realización de ***Cuerpos insurrectos. Taller de Performance y género*** en la misma Universidad Autónoma de Querétaro, así como la posterior participación en el I Certamen de Muestras performativas de dicha Universidad, ampliaron sobremanera mis perspectivas y conocimientos sobre cuestiones directas y/o complementarias a esta tesis.

Todo lo expuesto ha posibilitado que poco a poco fuera acotando mi objeto de estudio, las perspectivas desde donde deseaba enfocar los contenidos, temáticas, conceptos, ampliación de obras para analizar, etc.; esbozando de modo no premeditado, el índice o columna vertebral que estructura dicha investigación.





## **PRIMERA PARTE**



# 1. PARÁMETROS DIFERENCIADORES DE PERSONAS.

*“El cuerpo, en cuanto modo de expresión, está limitado por el control que sobre él ejerce el sistema social (...) el cuerpo humano es imagen de la sociedad y, por lo tanto, no puede haber un modo natural de considerar el cuerpo que no implique al mismo tiempo una dimensión social. (...) El control corporal constituye una expresión del control social”*  
Mary Douglas.<sup>1</sup>

En la actualidad, en la sociedad occidental, es de suma importancia el movimiento de capital, para lo que es fundamental el control sobre la población a partir de sus cuerpos y psiques.

Los medios de comunicación de masas difunden información de modo constante. El principal objetivo de la misma es comunicar, construir y distraer al público. Pero, también buscan el beneficio económico de la empresa o empresario que los financia y dirige; tratando de influenciar en la ciudadanía desde un plano ideológico que genera el mencionado movimiento de capital. Por lo tanto, nos encontramos con un sistema político, cultural y de organización social que consolida a los medios de información como instituciones socio-políticas, ya que, emiten material simbólico enmascarado en contenidos aparentemente inofensivos.

La incidencia en la ciudadanía de esta forma de comunicación, provoca su calado mediante un procedimiento que consiste, en primer término, en constituir un pensamiento global y globalizador y, en segundo, individual y subjetivo. Tal proceso de instrucción cultural, se lleva a cabo de modo que toda ciudadana y ciudadano está, en mayor o menor medida, condicionada o condicionado por la misma. Porque como bien matiza Juan Vicente Aliaga (2007):

*“No puede orillarse en una sociedad ultramediática el impacto de los medios de comunicación (sobre todo de la televisión) en la configuración de normas de género. (...) [Pues] determinadas apreciaciones delatan una concepción del mundo que pivota en torno al determinismo genético, al que se añaden también influencias y contaminación social.”*<sup>2</sup>

Desde el siglo XVIII, tras la revolución industrial de Occidente y a partir de la revolución francesa, se viene afianzando el terreno donde más tarde se consolidaría el sistema capitalista que impera actualmente; para ello, la sociedad ha tenido que ajustarse a rígidas medidas de muy diversa índole. Desde la clase política se establecen

---

<sup>1</sup> Douglas, Mary. *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Edit. Alianza. Madrid, 1988. pág. 94

<sup>2</sup> Aliaga, J. Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Edit. Akal. Arte contemporáneo 23. Madrid 2007. pág. 8



numerosas alianzas entre gobiernos por medio de firmas, convenciones, cumbres, tratados y planes para el futuro, donde muy escasamente se abraza una perspectiva ética colectiva o humanista. Por su parte, la ciudadanía se ha visto envuelta en multitud de imperativos, anhelos, prejuicios, deseos, miedos, presiones y opresiones, coacciones e incluso amenazas desde las instituciones de poder.

Para llegar a tal punto han sido necesarias colonizaciones, guerras, feminicidios, matanzas, violaciones... al tiempo que se impulsaban estrategias que perseguían poner orden, control y sensación de seguridad. Así, aspectos como el pancapitalismo - que revisaré más adelante- el consumismo, la dirección del desarrollo y la tecnología, la hiperestetificación, los postulados de la ciencia, etc. han sido pasos fundamentales para consolidar, peldaño a peldaño, el sistema económico y social de la era actual. Un sistema opresivo y opresor cuya esencia radica, entre otras cosas, en el poder y la fuerza de la imposición; puesto que la vigencia de ésta, será necesaria, en todo momento, para asegurar la supervivencia del capitalismo.

Según Michel Foucault, quien analiza el poder de las instituciones sociales y sus relaciones, para controlar “la inserción de los cuerpos en la maquinaria productiva y el ajuste de los fenómenos poblacionales a los procesos económicos”, los sistemas de poder sobre los mismos (el cuerpo y la sique) se enfocaron, como ya se mencionó anteriormente, desde dos planos distintos: desde el plano colectivo a partir de los aspectos estadísticos que supervisan y organizan cuestiones relacionadas con la salud, natalidad, mortalidad, etc.; y desde el plano individual, a partir de las perspectivas de la psicología, ciencias, economía, filosofía, etc.

Tal sistema de supuesta seguridad<sup>3</sup>, control y poder, va unido a miles y millones de conceptos, valores, dinámicas, convencionalismos, imperativos culturales, modas, discursos, etc. que el sistema capitalista propone. Adentrándonos ya a concretar el objeto de estudio de dicha investigación, el cariz y carácter de lo anteriormente mencionado, ha re-significado el valor de la vida, la calidad de la misma, la relación entre personas (occidentales), la de cada persona con el cuerpo, con su propio cuerpo, etc. Además, tal sistema es de raíz patriarcal; por lo que se favorecen y valoran las relaciones, estatus, situación y condiciones de los varones, en detrimento de otras identidades que también existen y conviven en él. Y es precisamente debido a la lógica patriarcal, que otorga preeminencia a los varones en la participación en el espacio público -político, científico, religioso, económico, artístico y numerosos etc.-, que se encuentra también inserto en el panorama actual el sistema sexo/género; punto de partida de la presente investigación. El sistema sexo/género clasifica a las personas en categorías determinadas en función de sus órganos genitales biológicos, lo que configura ciertas concepciones acerca del sexo, el género y la sexualidad.

Asumiendo la imposibilidad de fronterizar el concepto que adscribimos culturalmente al *género*, podríamos, en un banal intento por acotarlo, hacer referencia a

---

<sup>3</sup> La seguridad que el sistema capitalista despliega protege a las instituciones, empresas y mercados, pero deja al margen los derechos de la ciudadanía y sus verdaderos intereses.

él como la categoría que especifica y denota un conjunto de normas o convenciones sociales y sexuales en las personas; por lo que se involucran diversos factores como el entorno, la clase social, la percepción personal o el momento histórico. Es decir: depende de en qué espacio o contexto la persona vaya construyendo su identidad, irá desarrollando de un modo u otro su género, pudiendo optar a diversas posibilidades de experimentación y entendimiento o a casi ninguna, adoptando por obligación el que la cultura adscribe a su cuerpo. La sociedad capitalista y patriarcal de Occidente se ancla en la férrea estructuración de una lógica de pensamiento de binarismos o pares dicotómicos enfrentados. Así, concibe los cuerpos, sexos, géneros e identidades como hombre/mujer que por extensión queda en *hombre=masculino, mujer=femenino* lo que conlleva *masculinidad=pene, feminidad=vulva*. Además el desarrollo de potencialidades identitarias y sexuales adscrito a ambos géneros implica, según estos parámetros, que el hombre se constituye como sujeto activo y la mujer como objeto pasivo. O lo que es lo mismo: *hombre/fuerza, violencia e imposición; mujer/ dulzura y sensibilidad*.

Esta será la información vertida sobre las criaturas recién nacidas en los primeros minutos de su salida de la placenta, y será durante el resto de la vida la que se les recuerde de forma insistente, mediante los mass media, las instituciones de poder del Estado, la realidad social, la opinión pública y la familia biológica; la organización reducida que tendrá todos los antagonismos que más tarde se desarrollarán dentro de la sociedad y el estado.

Pero en realidad, el *género* no es una característica natural o innata sino una construcción, un artificio humano, factor adquirido. Según algunas de las personas más estudiosas del concepto *género* en la actualidad, éste “abarca desde el sexo anatómico, género social, la genética de la persona y sus gónadas, sexo psicológico y, por último, tipo de deseo sexual”<sup>44</sup>. La amplitud del concepto y los diferentes planos de su conformación permiten asimilar que, además de ser muchos los factores que lo construyen, éste no recae simplemente en la reducida asociación de vincularlo de modo directo con la apariencia externa de los genitales.

Por su parte, acerca del *sexo* cabría decir que se trata del conjunto de fenómenos emocionales, de conducta y comportamientos, relacionados con la sexualidad, que (in) fluyen en el ser humano, afectando en su modo de desarrollo. Además, en la década de los setenta, la teórica Judith Butler mencionaba, como revisaré más adelante, que los comportamientos, conductas sexuales y el modo de asimilar y designar íntimamente el sexo, al igual que ocurría con el género, es algo configurado en base a pautas culturales, patrones sexuales aprehendidos y para los que el ser humano también ha sido instruido. Por lo que se vienen abajo varias cuestiones: de nuevo este concepto es artificioso al ser configurado en base al entorno que rodea al sujeto; y tampoco en este caso la asociación directa entre éste y los genitales externos se plantea como una vinculación directa, puesto que los avances de la ciencia y tecnología, permiten que una persona que se

---

<sup>44</sup> Fausto-Sterling Anne. *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. Edit. Melusina. Barcelona, 2006. pág. 95

siente en desacuerdo con el sexo con el que, biológica o prematuramente, ha sido dotada, pueda reasignarse aquel que más se ajuste a sus sentimientos, deseos, percepciones, intuiciones, etc. Sin embargo, las personas transexuales no disponen de aceptación, entendimiento, apoyo, protección ni empatía, ni en lo social, ni lo político, ni lo económico, ni lo religioso e infinitos etcéteras; puesto que actualmente, las leyes patologizan dicho modo identitario como aberración o trastorno mental.

La tergiversación de ambos conceptos *género* y *sexo* provoca desconcierto – debido al planteamiento cultural e ideológico de que ha de ser algo sólido, estructurado y ordenado metódicamente- que degenera en intolerancia, violencia, falta de empatía y represión sexual, psíquica, física y existencial. Precisamente una de las razones que reafirma la tergiversación de conceptos a la que me refiero, reanclándola, es el sistema sexo/género.

El denominado sistema sexo/género obliga a las personas nacidas en la cultura occidental a enmarcarse ipso facto dentro de toda una compleja red de binarismos opuestos y enfrentados, pues en función de estos se irán desarrollando los roles sexuales, permitiendo únicamente *ser o estar* en única cosa, o lo que es lo mismo, obliga a definirse de modo que tal designación implica intrínsecamente la no pertenencia a otros planos o perspectivas del mismo ámbito. Por ende, se atribuye a la apariencia de los genitales todo un significado de raíz o determinismo biológico que fuerza a la persona a desarrollarse en un único y determinado sexo y género; puesto que las creencias del sistema no comprenden la innecesaria vinculación directa entre uno u otro. De tal modo, el sistema sexo/género incorpora la negación de que la construcción del género, así como la identidad y sexualidad de la persona responden a un complejo proceso de sociabilización y construcción que, como no es transitado en libertad sino mediante la represión, la coacción y la amenaza, perturba injusta e injustificablemente a la persona. Así, la consecuente violencia y agresión generizada, que desde las instituciones de poder, la realidad social y la familia se ejerce sobre ésta, le obligará, en mayor o menor medida, a construir, pre-meditadamente y pre-establecidamente; su sexo, género e identidad.

*Mujer o varón* será la designación que ordene a la persona en una posición dentro de una categoría y, por tanto, un lugar inserto en una homogénea y reduccionista gama que ha sido constituida por los ámbitos de poder ya mencionados, mediante rígidos clichés, estereotipos, mitos y saberes populares. En palabras de Asunción Oliva Portolés (2005):

*“El sistema de sexo-género es, a la vez, una construcción cultural y un aparato semiótico, un sistema de representación que atribuye un significado (identidad, valor, prestigio, lugar en el sistema de parentesco, estatus en la jerarquía social, etc.) a los individuos dentro de la sociedad.”*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Amorós Puente, Celia y De miguel, Ana. (eds). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Edición Minerva. Madrid 2005. pág. 36

Por su parte Judith Butler, a quién abordaré con mayor profundidad en el apartado 2, confirma:

*“El sistema sexo/género- mecanismo cultural regulado para convertir a hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciados y jerárquicos- ha sido dictado por las instituciones culturales (la familia, las formas residuales del intercambio de mujeres, la heterosexualidad obligatoria) e impuesto a través de las leyes que articulan e impelen el desarrollo psíquico individual.”*<sup>6</sup>

En el obstáculo del desarrollo psíquico individual a la que la autora se refiere, está transversalmente incorporado a las instrucciones ya mencionadas, el tabú del incesto; que, casi nunca se menciona pero que de modo omnipresente está actuando para conformar todo lo que se generará a continuación. Según Shulamith Firestone desarrolla, el tabú del incesto será el primer obstáculo que producirá la represión sexual del individuo, una vez que tanto corporal como racionalmente, sea superado. Y lo que por ende, constituirá la formación de la familia. Por lo que la cultura se desarrolla no solo a partir de las dialécticas políticas, económicas, ideológicas, etc. ya mencionadas, sino que, además, necesita de una dialéctica sexual que se basa y reafirma al mismo tiempo al sistema dualista biológico.

Pero hemos de tener en cuenta que, por un lado, son muchas las personas que muestran su disconformidad con dicha lógica de pensamiento, en función a sus percepciones, intuiciones y experiencias; y por otro, el ser humano no solo es un soporte donde se transfiere una información que, a su vez, transferirá a otra persona; y así sucesivamente hasta el infinito. Se puede provocar la revisión de estos códigos y pautas culturales que estructuran la sexualidad, haciéndola algo más abierto y reinventable, que no supeditee la calidad de la vida en función del ordenamiento, procedimiento, praxis y metodología de un sistema que oprime por catalogar en binarismos enfrentados a los sujetos que la conforman.

Estas palabras de la bióloga Anne Fausto-Sterling (2006) indican:

*“La personas somos quienes construimos el sistema que nos categoriza, y un sistema de solo dos cuerpos no es la única posibilidad; una mayor tolerancia de la diversidad sexual puede muy bien conducir a una era en la que dejemos de pensar que solo hay dos sexos.”*<sup>7</sup>

Y más tarde explicará:

*“Los cirujanos eliminan partes y emplean plásticos para crear genitales apropiados para la gente nacida con partes corporales no fácilmente identificables como masculinas o femeninas. Los médicos creen que su pericia les permite escuchar lo que les dice la naturaleza sobre el sexo verdadero que deberían tener estos pacientes.*

---

<sup>6</sup> Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Edit. Paidós Ibérica. Barcelona 2007. pág 164

<sup>7</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 336

*El problema es que sus verdades proceden del medio social y son reforzadas en parte por la tradición médica de hacer invisible la intersexualidad. (...) [Pero] si la naturaleza realmente nos ofrece más de dos sexos, entonces nuestras nociones vigentes de masculinidad y feminidad son presunciones culturales.”<sup>8</sup>*

Muchas son las voces y acciones que evidencian la disconformidad con un modelo que no colma las necesidades, expectativas, potencialidades e ilusiones de las diversas identidades; debido a que el sistema sexo/género -un sistema originado por un heteropatriarcado, es decir varones de tendencia heterosexual- confiere mayor valor a la proyección biológica y cultural de los mismos. Obstaculizando que la sexualidad, como los diferentes paisajes de la naturaleza, los colores, la cocina, las diversas disciplinas artísticas o la música, que acaecen en colectivo y conjuntamente; sea construida y entendida del mismo modo, como un repertorio que nace generado por consecuencia del quehacer plurivalente humano, libre de patrones mentales que lo constriñan.

Así, Cabello/Carceller (2004) reflexionan:

*“Si hay algo que podría definir a los seres humanos contemporáneos es una mayor conciencia de la posibilidad de una diversidad de géneros, de un conjunto interminable de opciones injusta y cruelmente atajado por imperativos legales y económicos de orden político; una diversidad que permitiría la creciente interacción entre los distintos grupos sociales, dificultando la “pureza” de las castas e impidiendo así el reforzamiento de estereotipos obsoletos.”<sup>9</sup>*

Tales paradigmas y reflexiones permiten asimilar que no existe determinismo biológico alguno que deba obligar a una persona a ser lo que no se siente, pero si una organización social que presiona para que se sienta o se finja sentir, lo previamente establecido como *normal* y *adecuado*. Para ello, el sistema sexo/género propone dos amplios polos opuestos, que responden a los dos roles sexuales establecidos de *mujer* y *varón*, sobre los que se adscriben múltiples y determinados factores. Por lo que no existen modos, fisonomías, caracteres o modelos identitarios, ni sexuales rígidos, adheridos a ningún sexo. Y sin embargo, estos modelos de comportamiento son fomentados y asumidos a nivel social, siendo lo que les permite trascender a nivel cultural, convirtiéndose finalmente en una represión natural.

Unas palabras expresadas por José María Cortés añaden más profundidad al tema:

*“La existencia de diferencias tan marcadas entre los géneros es el producto de una desigual distribución de responsabilidades en la producción social de la existencia que beneficia claramente a la masculinidad.”<sup>10</sup>*

---

<sup>8</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 45 y 48

<sup>9</sup> Pérez, David. (eds). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Op, cit., pág. 96

<sup>10</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 69

Por lo que queda patente que el sistema sexo/género es originariamente producido por la perspectiva androcéntrica, la lógica patriarcal que al mismo tiempo aboga por el sometimiento de la naturaleza buscando *poner orden en ella*, y simultáneamente *ordena* los cuerpos; situando al varón en la cima de una estructura piramidal y por tanto estableciendo jerarquías, en detrimento de múltiples identidades habidas que se alejan, del mismo.

Lo que denota que el sistema sexo/género se aferra desesperadamente no solo a que el sexo y el género deben coincidir dentro del binarismo de categorías que propone, sino que, por extensión, esto vendrá determinado por la fisonomía de los genitales, que según su lógica son, *pene/vulva*, y en función de tal rígida estructuración se desarrollarán las sucesivas imbricaciones, tejiendo una asfixiante red que al ser privilegiadora de varones es por tanto de orden fálico, donde es imprescindible para su conservación, mantener en la periferia a colectivos que, paradójicamente, no son minoritarios, como mujeres, intersexuales, personas andróginas, transexuales, travestis, transgénero, etc.

Las palabras de Anne Fausto-Sterling (2006) matizan de modo óptimo un posible camino para no proseguir en la dirección cultural, política, económica, ecológica...que la cultura occidental está llevando:

*“El género nunca es meramente individual, sino que implica interacción entre grupos de gente. El género involucra reglas institucionales. (...) Tenemos que dejar de buscar causa universales del comportamiento sexual y la adquisición del género y aprender más sobre (y de) la diferencia individual. Tenemos que esforzarnos en estudiar el sexo y el género como partes de un sistema ontogénico. Tenemos que ser más imaginativos y concretos en lo que respecta al término entorno.”<sup>11</sup>*

Por su parte Gayle Rubin (1989), al respecto del binarismo determinado hombre/mujer y sistema de sexo/género, opina:

*“Este tipo de moralidad sexual tiene más en común con las ideologías racistas que con la verdadera ética. Conceden la virtud a los grupos dominantes y relega el vicio a los no privilegiados. Una moralidad democrática debería juzgar los actos sexuales por la forma en que se tratan quienes participan en la relación amorosa, por el nivel de consideración mutua, por la presencia o ausencia de coerción y por la cantidad y calidad de placeres que aporta. El que los actos sean homosexuales o no, en parejas o grupos, desnudos o en ropa interior, libres o comerciales, con o sin vídeo, no debiera ser objeto de preocupación ética. Es difícil desarrollar una ética sexual pluralista sin un concepto de variedad sexual benigna. La variedad es una propiedad fundamental de todas las formas de vida, desde los organismos biológicos más simples*

---

<sup>11</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op. cit., pág. 291 y 294

*hasta las formaciones sociales humanas más complejas y, sin embargo, se supone que la sexualidad debe adaptarse a un modelo único.”<sup>12</sup>*

De esta manera, Gayle Rubin localiza las causas, consecuencias, necesidades y los obstáculos que dentro de conceptos como *sexo, sexualidad, identidad, genitalidad, deseo, placer*, etc. hacen que no pueda ser transitado con libertad, interpelando a los grupos dominantes y aquellas personas que no se autointerpelan sobre tales complejidades existenciales, reduciendo sus potencialidades y adoptando fraudulentos paradigmas reduccionistas que, en algún plano, sesgan truncando las posibilidades humanas; e interpela diciendo:

*“Es imperativo comprender qué es lo que está pasando y qué es lo que está en juego para poder decidir adecuadamente qué políticas debe apoyarse y a qué políticas hay que oponerse. Es difícil adoptar estas decisiones si se carece de un pensamiento radical completo, coherente e inteligente sobre el sexo. (...) Una teoría radical del sexo debe identificar, describir, explicar y denunciar la injusticia erótica y la opresión sexual. Necesita, por tanto, instrumentos conceptuales que pueden mostrarnos el objeto a estudiar. Debe construir descripciones ricas sobre la sexualidad, tal y como ésta existe en la sociedad y en la historia, y requiere un lenguaje crítico convincente que tramita la crueldad de la persecución sexual. (...) El esencialismo sexual está profundamente arraigado en el saber popular de las sociedades occidentales, que consideran al sexo como algo eternamente inmutable, asocial y transhistórico.”<sup>13</sup>*

Con estas palabras, Gayle Rubin manifiesta que la diversidad sexual no es solo un derecho humano sino que, a nivel social, repercute muy positivamente, dado el enriquecimiento experiencial y perceptivo que plantea tanto individual como colectivamente. Además, la teórica remarca el paradigma de que la sexualidad, al contrario de cómo se interpreta convencionalmente, es algo imposible de acotar o constreñir y, finalmente, reivindica las diferentes cualificaciones que históricamente se asocian a los diferentes sexos; o lo que es lo mismo, asume y manifiesta su disconformidad con la extrema desigualdad de valor que se otorga a la vulva y al pene. Síntomas que podemos encontrar tanto en el ámbito lingüístico como en el científico, sanitario, psíquico, jurídico, económico, político, de entretenimiento, etc.

En un intento por visibilizar el sesgo androcrático que envuelve a los sexos y la sexualidad, la feminista radical americana Catherine MacKinnon (1995) razona que las profusas biografías sobre identidades masculinas les rinde un culto ilimitado, pues además de poblar la mayoría de publicaciones en bibliotecas -definiendo, así las claves del éxito en carreras, aventuras, situaciones, contextos, perspectivas; lo que al mismo tiempo establece la calidad de sus intereses, conocimientos y obsesiones, definiendo simultáneamente lo concerniente al *mérito*; -se invisibilizan otras identidades, soterrándolas al tiempo que se concede mayor presencia a las primeras. Además, la

---

<sup>12</sup> Vance, Carole S. (comp) *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Edit. Revolución. Madrid, 1989. pág. 142

<sup>13</sup> Vance, Carole S. Op, cit., pág.130

teórica declara que su presencia, en todos los lugares, define la familia nuclear, la ciudadanía cuando se habla en términos de servicio militar y su amistad, cuando es nociva por rivalidades o competencias, estructura y organiza guerras por apropiarse o poseer ya sean recursos, bienes o posesiones; y, finalmente, dictamina:

*“(El hombre) Define la Historia, su imagen define a Dios y sus genitales definen el sexo.”<sup>14</sup>*

Tal orden fálico conlleva, intrínsecamente, la ocultación del sexo femenino en todas las áreas de la vida occidental. La extrema necesidad por conferirle de valores y cualidades más honestas y reales ha llevado a la sicóloga Harriet Lerner a reflexionar sobre la gran importancia que tiene desde la lingüística, ya que esta organiza nuestra conciencia y psique, al construir denominaciones precisas para la vulva, por lo que matiza:

*“La práctica generalizada de nombrar equivocadamente a los genitales femeninos es casi tan sorprendente en sus consecuencias como el silencio que rodea a este hecho. Es cierto que en los Estados Unidos no se cortan y extraen el clítoris y los labios vaginales como se hace en otras culturas a innumerables niñas y mujeres. Nosotros hacemos el trabajo no con cuchillo sino con el lenguaje: el resultado es, si se quiere, una mutilación genital psíquica. El lenguaje puede ser tan afilado y veloz como un bisturí quirúrgico. Lo que no se nombra, no existe.”<sup>15</sup>*

A esto se refiere también Riane Eisler (2005) cuando explica las bases para una sociedad solidaria, que aunque pueda sonar utópica, la lleva a confirmar la existencia de sociedades donde no existía discriminación negativa en cuanto a los sexos se refiere y declara:

*“Esta es la definición de poder característica del modelo solidario de sociedad, en el cual las mujeres y sus rasgos inherentes no son sistemáticamente desvalorizados.”<sup>16</sup>*

Las investigaciones y estudios realizados por Riane Eisler, entre otras, demuestran por tanto que no siempre fue así. Es decir, que el empeño que la sociedad occidental contemporánea pone por diferenciar a los cuerpos y ajustarlos a categorías delimitadas y fronterizadas, responde a una necesidad concreta y específica, y en ningún caso a las del propio ser humano. Revisemos algunas pruebas fehacientes que así lo demuestran.

La activista social, antropóloga, socióloga y escritora, reflexiona con inusitada precisión sobre la prehistoria y los derroteros de esta, con su revisión y a partir de muestras y pruebas científico-tecnológicas, que solo la tecnología moderna permite, razona y argumenta lo inventado y artificioso de lo que nos llega y ha llegado de la

---

<sup>14</sup> MacKinnon, Catharine A. *Hacia una teoría feminista del Estado* Edit. Cátedra. Madrid, 1995. pág. 408

<sup>15</sup> Sanyal, Mithu M. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Edit. Anagrama. Barcelona, 2012 pág. 232

<sup>16</sup> Eisler, Riane. *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la Historia*. Edit. Pax México. México, 2005. pág. 43



época prehistórica. Según ella, no siempre el ser humano ha vivido como se nos ha enseñado y hemos aprehendido que hacía; y mucho menos estableció siempre sus relaciones por medio de la opresión, el poder de la fuerza o la división de tareas por sexo, como tan obstinadamente se empeña en remarcar y evocar el sistema capitalista-patriarcal.

Es decir, que existieron sociedades donde el modelo de organización social era solidario y partía de la vinculación entre personas, a diferencia del modelo actual, que es calificado por la teórica, como dominador y que establece relaciones por medio de la posesión. Riane Eisler explica las causas y consecuencias del viraje en la dirección de la evolución cultural que ha tenido el ser humano, y halla fundamental para ello la irrupción de una religiosidad y espiritualidad impositora, que provocó el cambio de valores y perspectivas de vida, necesarias por su parte y junto a las erróneas interpretaciones que mencionaba, para establecer la sociedad dominadora.

Así, la autora manifiesta que en, sociedades caídas hace tan solo 3.000 años, las ganas de vivir y disfrutar la vida empañaban todo aquello que hoy nos pueda parecer siniestro, peligroso o temido. El disfrute de la naturaleza, de las personas y las relaciones, y de la muerte misma -entendida como final de un ciclo necesario para la propia vida- no dejaban tiempo, ganas, ni sentido para nada más. Además, Riane Eisler especifica que en estas sociedades existía un claro culto a las diferencias sexuales y explica:

*“El estilo de traje con los pechos desnudos para las mujeres y las diminutas ropas que enfatizaban los genitales de los hombres, demuestran una franca apreciación de las diferencias sexuales y el placer hecho posible por tales diferencias. Por lo que ahora sabemos a través de la sicología humanística moderna, este “lazo de placer” habría reforzado el sentido de mutualidad entre mujeres y hombres como individuos.”*  
17

Lo que contrasta con unas palabras de Bordieu acerca de la actualidad, y el rechazo de un sexo hacia otro:

*“El trabajo de construcción simbólico no se reduce a una operación estrictamente performativa de motivación que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones del cuerpo; se completa y se realiza en una transformación profunda y duradera de los cuerpos (y de los cerebros), o sea, en y a través de un trabajo de construcción práctico que impone una definición diferenciada de los usos legítimos del cuerpo, sexuales sobre todo, que tiende a excluir del universo de lo sostenible y de lo factible todo lo que marca la pertenencia al otro sexo- y en particular todas las virtualidades biológicamente inscritas en el perverso polimorfo que*

---

<sup>17</sup> Eisler, Riane. Op, cit., pág. 44

*es, de creer a Freud, cualquier niño-, para producir ese artefacto social llamado un hombre viril y una mujer femenina.*”<sup>18</sup>

Lo que declara que el sexo y deseo de las personas ha sido una herramienta crucial para instaurar un sistema de relaciones dominante en vez de solidario y equitativo; al tiempo que se confirma que la (estúpida) guerra de sexos, donde se acusan, que no reflexionan problematizando, cuerpos previamente diferenciados y jerarquizados, no es más que consecuencia de dicho modelo; que además de transcender hasta generar la guerra mencionada, también conlleva el ver en la otra o el otro a la enemiga o enemigo.

Por suerte, dichos paradigmas están comenzando a cambiar y esto plantea que la raíz del conflicto y problema no es ser *mujer* u *hombre*, sino mujeres u hombres instruidas/os, en base a un sistema de sociabilización dominador, que permite la ostentación y posesión de un poder, entendido como impunidad para el capricho individual o solo de unas pocas personas. Para lo que lo Riane Eisler indica una alternativa:

*“La resolución de nuestros problemas (la encontramos) a través de la liberación de ambas mitades de la humanidad de la idiotizante y distorsionada rigidez de roles impuesta por las jerarquías de dominación inherentes a los sistemas androcráticos.*”<sup>19</sup>

La guerra de sexos incorpora que las necesidades internas de unas y otros sean vistas, en general, como antojos, en el mal sentido de la palabra. Esto incentiva no dilatar las capacidades y potencialidades humanas relacionadas con la empatía, tolerancia y comprensión emocional, sobre las personas con las que cohabitamos.

Así mismo, unida a la educación generizada<sup>20</sup> de la cultura, que dirige diferente trato y modo si es de un género u otro, en base a una (in) visible normativa donde se potencia la sensibilidad o la agresión; el desarrollo de habilidades como el baloncesto o la gimnasia rítmica; el arte o la velocidad y cilindrada de las motos; que reciban de regalo cocinas en miniatura y muñecas en pañales, o héroes y camiones; que pueda regresar a casa pasadas las doce o a las nueve y media con catorce años, etc. son piezas o cuestiones a modo de tornillos que, como herramientas, van configurando el colosal engranaje al que me refiero.

Finalmente, el punto de partida y de llegada es el mismo “Escuela y Estado – lugares de elaboración y de imposición de los principios de dominación que se practican en el interior del más privado de los universos-”<sup>21</sup>. Estas son las fuentes que emiten los discursos vertidos y que ofertan y demandan al mismo tiempo, las premisas que

---

<sup>18</sup> Bordieu, Pierre. *La dominación masculina*. Edit. Anagrama. Barcelona, 2003. pág. 37

<sup>19</sup> Eisler, Riane. Op, cit., pág. 120

<sup>20</sup> Para un interesante análisis de lo mencionado véase *La dominación masculina*. Edit. Anagrama. Barcelona, 2003

<sup>21</sup> Bourdieu, Pierre. Op, cit., pág. 15

conformarán las psiques de las nuevas y nuevos sujetos que convivirán en la sociedad y que, por ende, el día de mañana serán azafatas, peluqueras, dependientas, bibliotecarias, intérpretes, etc. o informáticos, técnicos agroalimentarios, químicos, profesores, bomberos, policías, etc.

A lo que me refiero es que, por su parte, la educación generizada provoca que las expectativas de las nuevas personas sean unas u otras, y aunque, por suerte, muchas y muchos se salen de la norma, culturalmente la separación de cuerpos o sexos también se realiza para proceder al reparto de tareas en función del sexo de la persona.

Vimos la separación en el ámbito público y podemos extrapolar las consecuencias que conlleva otra propuesta del sistema capitalista patriarcal: la invención del espacio privado. Ese que culturalmente compete a las *mujeres*, que a su vez realizan tareas y trabajos de cuidados, producción de sujetos, labores del hogar, cuidado de personas mayores, mantenimiento emocional, alimenticio, sanitario de la familia, de personas enfermas, etc. Por el que en la gran mayoría de las ocasiones no reciben remuneración, no están dadas de alta en la seguridad social. Este trabajo no se ve, no se valora y, por ello, se invisibiliza, no tiene mérito, tanto la tarea en sí como las personas que la realizan. Sin embargo, sin ellas y sin su trabajo, no sería posible la supervivencia humana occidental.

Por todo lo anterior, Pierre Bordieu (2003) reflexionará:

*“Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término del sentimiento.”*<sup>22</sup>

Además, al respecto de la separación de espacios que dicha lógica pensamiento plantea, razona:

*“La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de sus espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o en el interior de esta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año*

---

<sup>22</sup> Bourdieu, Pierre. Op. cit., pág. 12

*agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura masculinos, y los largos periodos de gestación, femeninos.*”<sup>23</sup>

Lo que se viene planteando con lo que se ha apuntado es que la necesidad cultural de separar y diferenciar a los cuerpos y personas en binarismos opuestos y enfrentados se presenta y se nos hace llegar como universal y natural, pero muy lejos de esto, responde a una necesidad formativa de lo cultural.

La lógica de pensamiento analizada, como ya se mencionó, lucha por adueñarse de las psiques y personas haciendo creer que se piensa así de manera subjetiva y que, además lo que se cree es lo natural; pero habiendo revisado algunos aspectos sobre ello, se demuestra que existe todo un sistema de fuerza que impide revisar el pensamiento para asimilar que realmente esto no es lo que yo creo, ni lo natural; sino lo que me hacen creer que es natural y que, además, lo pienso por mí misma/o.

La mayor prueba de que “esto no ha sido siempre así” y que, por tanto, no responde a “lo natural” es que las pautas para determinar el sexo de una persona han ido cambiando y evolucionando a lo largo de la historia. Lo declara Anne Fausto-Sterling (2006), al decir las siguientes palabras:

*“Los ejemplos muestran que las categorías empleadas para definir, medir y analizar la conducta sexual humana cambian con el tiempo, la reciente profusión de estudios de la historia social de la sexualidad humana sugiere que la organización social y la expresión de la sexualidad humana no son ni intemporales ni universales.”*<sup>24</sup>

Factores como la religión, ciencia, filosofía, mitología, literatura, arte, moda, etc. han ido conformando tanto el concepto que reservamos para el amor como para el sexo, la sexualidad o los diversos géneros, placeres y deseos posibles; por lo que los parámetros diferenciadores de personas han ido variando a lo largo de la historia, aunque el sexo físico, es decir los genitales, han sido y siguen siendo uno de los baremos más recurridos para determinar la identidad humana. Sin embargo, tal variación denota que tanto el baremo como el objeto de estudio a baremar, no son en ningún caso algo inmanente o monolítico. Sin querer entrar de lleno en tal debate, pero pretendiendo que muchos datos complementen el entendimiento de los posteriores capítulos; haré un breve repaso por las diferentes apreciaciones que se han hecho al respecto de la diferencia de cuerpos a lo largo de la historia:

Según Aristóteles (384-322 a. c), los genitales no estaban relacionados con el sexo de la persona en ninguno de los casos. Lo que definía el sexo de la criatura era concretamente el calor del corazón, puesto que ahí residía la clave que determinaría su grado de feminidad o masculinidad. Por su parte, Galeno (siglo I), ideó una cuadrícula de tres a siete casillas que representaba las supuestas posiciones del feto en el útero materno; a partir de su creencia de que el sexo afloraba debido a la oposición entre los principios femenino y masculino, y junto a las diversas semillas que aportaban la madre

---

<sup>23</sup> Bourdieu, Pierre. Op, cit., pág. 22

<sup>24</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 24

y padre, era lo que según el médico griego hacía situarse al feto en una posición concreta que la cuadrícula interpretaba, permitiendo de este modo saber el sexo del mismo. Es decir que dependiendo de la posición que éste ocupara (interiormente) en el útero y (exteriormente) en la cuadrícula, se podía diagnosticar el sexo de la criatura venidera. Y esta podía abarcar desde completamente femenina a completamente masculina o pasar por estados intermedios e híbridos entre lo femenino y lo masculino.

Posteriormente, y a partir de textos médicos, se sabe que a lo largo de la Edad Media, la creencia que imperaba era la de dividir el útero en siete cámaras y considerar el lado izquierdo del útero más frío, lugar donde se producían mujeres; y en el lado más caliente donde se producían varones. Se creía que en el centro se gestaban las mujeres masculinizadas o varones feminizados; es decir que el reparto final del útero quedaba resuelto en tres cámaras frías para *mujer*, tres cámaras calientes para *varón* y una cámara central para *hermafroditas*, que actualmente se denominarían intersexuales.

Con el Renacimiento llegó una época controvertida en estos aspectos; no parece que existiera un tratamiento específico de la natalidad, ya que en ocasiones era la Iglesia la que declaraba el veredicto y en otras lo organizaban los propios médicos del Estado. Así que no queda claro a qué razones atendían específicamente ni cómo procedían cuando la criatura recién nacida no era fácil de determinar. En el siglo XVIII, según Beatriz Preciado (2008):

*“Coincidiendo con un régimen soberano de sexualidad, la epistemología sexual está dominada por lo que el historiador Thomas Laqueur llama un sistema de semejanza que permite leer la anatomía sexual femenina como una variación débil, interiorizada y degenerada del único sexo que tiene existencia ontológica: el sexo masculino. Los ovarios son entendidos como testículos interiorizados y la vagina como un pene invertido que sirve de receptáculo, según una metáfora de inseminación agrícola, al sexo masculino. El hombre canon de lo humano y la mujer receptáculo reproductivo.”*<sup>25</sup>

Hasta los comienzos del siglo XIX, paradójicamente, las personas encargadas de determinar el sexo de alguien eran los juristas; pero además según Beatriz Preciado (2008):

*“En 1868 se inventan las identidades sexuales y su clasificación taxonómica y psicopatológica; Krafft- Ebing elabora una enciclopedia de las sexualidades normales y perversas; estas identidades sexuales se vuelven por primera vez objeto de vigilancia y represión jurídica.”*<sup>26</sup>

Y ya a fines del siglo XX les relevan los médicos; quienes consideran que la sexualidad de la persona está vinculada directamente por su asociación con la imagen corporal.

---

<sup>25</sup> Preciado, Beatriz. *Texto Yonki*. Edit. Espasa Calpe. Madrid 2008. pág. 60

<sup>26</sup> Preciado, Beatriz. Op, cit., pág. 58

Por lo que se valida en primer lugar que en ningún caso o en muy pocos, el sexo y la sexualidad ha sido algo que competiera única y directamente a la propia persona, permitiéndole conformarse en libertad y decidir -y no de modo categórico- lo que se le antojara que sentía o quería ser. Puesto que si así fuera, entonces sí que respondería a la necesidad propia de cada ser humano y no a las del sistema de organización sociocultural; que apremia para saber qué es exactamente cada persona. De ahí que tal función, la de sexador de personas, se haya desarrollado entre padres de la iglesia, jueces, médicos, etc.

Ya más en el presente, algunas de las personalidades más estudiosas de la genética, como los investigadores Hampson<sup>27</sup> escriben:

*“La apariencia corporal tiene una importante influencia indirecta sobre el desarrollo psicológico, incluyendo lo que llamamos el rol de género u orientación psicosexual.”*<sup>28</sup>

Por el contrario, para Money<sup>29</sup>, las personas son neutras psicosexualmente cuando nacen y sus deseos no están directamente relacionados con la apariencia de los genitales. En último lugar, para los investigadores Diamond y Sigmundson, la persona recién nacida ya tiene el cerebro sexualizado, de modo que viene con esencias o tendencias; por lo que no encuentran sentido a que la apariencia genital determine el sexo.

Desde el siglo XVII, en el que la biología se estructuró como disciplina organizada y organizadora, fue agenciándose cada vez más autoridad para determinar qué debía hacerse con los cuerpos, especialmente los ambiguos. En vez de ser entendidos y significados como tal, con todas sus cualidades y/o potencialidades, estos conocimientos fueron direccionados hacia el paradigma del diagnóstico y la patologización, como si se tratara de cuerpos erróneos. De ahí que surgiese la teratología. Por medio de esta comenzaron a clasificarse los nacimientos y cuerpo inusuales y que no respondían a un patrón común. Asistimos, de este modo, a la transformación, en palabras de Pierre Bordieu “de la historia en naturaleza, y de la arbitrariedad cultural en natural”<sup>30</sup>. Por su parte la bióloga Anne Fausto-Sterling (2006) comenta sobre la situación en el siglo XX:

*“La tecnología había avanzado hasta el punto de poder hacer desaparecer de la vista cuerpos que en otro tiempo habían sido objeto de asombro y perplejidad, todo en nombre de la corrección de los errores de la naturaleza (...) El espectro de la intersexualidad nos ha movido a corregir los cuerpos de sexo indeterminado. En vez de forzarnos a admitir la naturaleza social de nuestra ideas sobre la diferencias sexual, nuestras cada vez más sofisticadas técnicas médicas nos han permitido, al convertir tales cuerpos en masculinos o femeninos, insistir en que la gente es por naturaleza, o*

---

<sup>27</sup> Investigadores del campo de la biología, genética, etc.

<sup>28</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 332

<sup>29</sup> Investigador de genética.

<sup>30</sup> Bordieu, Pierre. Op.cit., pág. 12

*varón o mujer, con independencia de que los nacimientos intersexuales sean notablemente frecuente y pueden estar aumentando.*”<sup>31</sup>

Desde muy diferentes campos son muchas las personas que están valorando estos pensamientos y, por ejemplo la profesora de Bellas Artes Elizabeth Stephens, declaró en una de sus últimas ponencias:

*“La posición actual de la ciencia es que existen por lo menos treinta sexos diferentes, es decir, por lo menos treinta formas de manifestación diferentes de los caracteres sexuales, con transición y límites fluidos.*”<sup>32</sup>

Con estas palabras lo que la profesora declara es que la visualización de los diferentes sexos nos permite aseverar que todos se parecen, pero que ninguno es igual o idéntico a otro. O lo que es lo mismo, todos los sexos tienen una esencia común pero conservan particularidades que los distinguen entre sí, aunque se trate del mismo sexo; al tiempo que las posibles combinaciones gonadales, genitales, psicosexuales, etc. son numerosas y todas válidas.

Además, hemos de tener en cuenta que esto es posible y vertido mediante la naturaleza, la verdadera sabia que procura y mantiene la vida. Por lo tanto, sus decisiones, siempre autorreguladoras, engloban el bienestar colectivo de un hábitat. Por lo que todos los intentos de estructuración y entendimiento de la sexualidad, los cuerpos y las personas son cuestiones racionales humanas, basadas en una subyugada representación científica y la necesidad de someter a lo natural privilegiando la creación humana, lo artificial. De nuevo unas palabras de Anne Fausto-Sterling (2006) esclarecen lo vertido:

*“Los científicos no se limitan a interpretar la naturaleza para descubrir verdades aplicables al mundo social, sino que se valen de verdades extraídas de nuestras relaciones sociales para estructurar, leer e interpretar la naturaleza.*”<sup>33</sup>

La autora detecta muy bien de dónde puede venir el cariz de la problemática que rodea a los sexos:

*“La creencia en una diferencia de base biológica suele estar ligada a una política social conservadora, aunque la asociación entre conservadurismo político y determinismo biológico no es absoluta, ni mucho menos. Si nos pusiéramos de acuerdo sobre la política de género en educación, lo que creemos sobre la estructura del cuerpo calloso<sup>34</sup> no debería importar. Elegir un camino científico aceptable para la mayoría, y cubrirlo de hechos consensuados, solo será posible cuando hayamos logrado una paz social y cultural en lo que respecta a la equidad de géneros.*”<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 55 y 75

<sup>32</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág. 222

<sup>33</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 144

<sup>34</sup> Explicaré lo que es el cuerpo calloso más adelante.

<sup>35</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág. 177

Pero simultáneamente son muchas las fuerzas que tratan que estos conocimientos no sean aprehendidos e incorporados a nuestro pensamiento habitual y, por el contrario, se aplique y apruebe un sistema que dictamine “lo que es normal” y “qué es cada persona.” Las razones aducidas desvirtúan el que este tipo de cuestiones plantean un jaque directo a la raíz de la cultura misma y el posterior tambaleo del sistema en general. Como bien plantea la teórica, ante lo desconocido se siente miedo, pues la costumbre suele ser la norma, tener el control:

*“En cuanto una persona no es fácil de clasificar se declara una emergencia médica, donde la meta de un cirujano es completar la reasignación de género en veinticuatro horas y dar de alta al bebé como niña o niño. Y hacer lo necesario para asegurar que el niño y sus progenitores creyeran en el sexo asignado. (...) Las personas intersexuales desestabilizan el sistema de dos quesos que nos hemos empeñado en mantener, por ello rápidamente hay que intervenirles para categorizarlas en uno de los dos sectores.”*<sup>36</sup>

Sorprenden las estadísticas, cifras, testimonios y casos de personas que han sido y están siendo intervenidas casi al mismo tiempo que nacen, para asignarlas rápidamente a una de las categorías *mujer* o *varón*; forzándolas de este modo, puesto que como ya se ha descrito, la acción responde a cuestiones de índole ideológica, política, económica y social y nunca humanística.

Las múltiples identidades que no son las del varón blanco/heterosexual/tradicional tienen o muestran dudas de que el *modus operandi* es inadecuado. Es decir, las personas intersexuales, con combinaciones de gónadas, deseos y placeres alternativos a los hegemónicos, identidades queer, transexuales, travestis, etc. transitan (mos) con (in) experiencia pero en paralelo, algo parecido, y es la disconformidad de lo planteado como género, sexo, sexualidad, identidad, etc. Sentir la no libertad de “ser y estar” y sufrir en algún (os) momento (s) de la vida, por desgracia casi siempre en soledad, el no encajar en un rígido molde para el que no se está hecha o hecho. Este alto número de casos al que me refiero, de vidas de sufrimiento y opresiones, es precisamente el que permite replantearse que el problema no está en los miles de millones de personas que no encajan (mos), sino en el férreo molde que se ha ido construyendo; que conlleva que si se *es* “algo” ya no puedes ser “otra cosa”, debido a la concepción cerrada y de extrema coherencia que se vierte en el concepto de la identidad. Cuando además, no existe nada más incoherente que la propia coherencia de la identidad. Y con esto me refiero a que la verdadera identidad no es *ser* sino *estar*, pues solo así se establece cohesión entre la vida, los ciclos y el constante fluir por la misma.

A partir de su propia experiencia lo cuenta la transexual Jane Fry:

*“Si la gente no puede ponerte una etiqueta está confusa. La gente necesita saber qué eres. Caminas por la calle y la primera cosa que haces cuando vea a una persona*

---

<sup>36</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op. cit., pág. 65



*es decirte a ti mismo: "Es un hombre. Es una mujer." Categorizas en tu mente. Una de las primeras cosas que haces es determinar el sexo – si no puedes ello derriba todo el sistema.* ”<sup>37</sup>

Pero Anne Fausto- Sterling (2006) matiza:

*“Etiquetar a alguien como varón o mujer es una decisión social. El conocimiento científico puede asistirnos en esta decisión, pero nuestra concepción del género, y no la ciencia, puede definir nuestro sexo.* ”<sup>38</sup>

Por su parte, reflexionando sobre la transformación de cuerpos debido a una lógica de sentido separatista o, dicho a la inversa, sobre una lógica separatista que implica constantes parámetros diferenciadores de cuerpos, Bourdie explica:

*“El trabajo de transformación de los cuerpos, a un tiempo sexualmente diferenciado y sexualmente diferenciador, que se realizó en parte a través de los efectos de la sugestión mimética, e parta a través de las conminaciones explícitas, y en parte finalmente a través de toda la construcción simbólica de la visión del cuerpo biológico ( y en especial del acto sexual, concebido como acto de dominación, de posesión), produce unos hábitos sistemáticamente diferenciados y diferenciadores. La masculinización del cuerpo masculino y la feminización del cuerpo femenino.* ”<sup>39</sup>

La obsesión separatista de los sexos ha ido evolucionando al tiempo que también lo han hecho los parámetros para diferenciar a los cuerpos y personas. Fundamentalmente han sido tres los aspectos que han actuado como agentes segregadores de cuerpos, a partir de una perspectiva jerárquica y dicotómica propuesta por una perspectiva androcéntrica.

- 1- El cuerpo calloso
- 2- Las gónadas internas
- 3- Los genitales externos.

El cuerpo calloso ha sido una de las observaciones hechas por la ciencia que más repercusión ha tenido, en este caso se trata de una diferencia anatómica entre los cerebros femenino y masculino. El cuerpo calloso consiste en un haz de vellos que, en realidad, son fibras nerviosas encargadas de conectar los diferentes hemisferios del cerebro. Además se ha demostrado que las mujeres lo tienen de mayor tamaño, lo que según la ciencia se debe a que las mujeres están más en contacto al mismo tiempo con las emociones del hemisferio derecho y la racionalidad del izquierdo.

Otro elemento que ha servido para establecer diferencias jerárquicas entre cuerpos, a lo largo de la historia, han sido las gónadas internas que mencionaba

---

<sup>37</sup> Pérez, David. (eds). *La certeza del cuerpo vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. pág. 75

<sup>38</sup> Fausto-Sterling, Anne. Op, cit., pág 17

<sup>39</sup> Bourdie, Pierre. Op, cit., pág. 75

anteriormente; es decir, las hormonas sexuales y glándulas, que abarcan la progesterona, el estrógeno y la testosterona. Todos los cuerpos se equilibran a partir de estos tres tipos de hormonas que afectan tanto al cerebro, como a órganos internos, intestinos, sistema nervioso, riñones, hígado entre otros.

Y, finalmente, quedan los órganos genitales externos, el objeto de estudio de esta investigación. Las palabras de Pierre Bourdieu (2007) dan claves:

*“Las diferencias visibles los órganos sexuales masculino y femenino son una construcción social que tiene su géneris en los principios de la división de la razón androcéntrica, fundada a su vez en la división de los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer.”*<sup>40</sup>

A modo de conclusión, respecto a los diversos conceptos revisados en estas páginas, las raíces de cada concepto y los troncos y ramas que vertebran al sistema como si de un robusto y frondoso árbol se tratara, caben remarcar algunos aspectos que estarán de modo constante y transversal a lo largo de esta investigación, puesto que son interdependientes en la configuración humana y sobre los que iré reflexionando individual o conjuntamente. Esta sintetizada declaración de necesidades e intenciones plantea:

- 1 La designación (momentánea) de los conceptos *género*, *sexo* y, por ende, *identidad*.
- 2 El sistema capitalista patriarcal de Occidente apuesta por un sistema de sexo/género que, entre otras cuestiones, hemos visto que conlleva: educación generizada; estructuración de entendimiento o lógica de pensamiento de pares dicotómicos o polos opuestos de base androcéntrica; guerra de sexos; violencia represiva para todas y todos.
- 3 Las instituciones de poder (Iglesia, Estado, Ciencia, etc.) y mass media son las principales fuentes de emisión de tal información y se van construyendo recíprocamente a lo que pronuncian.
- 4 Toda categoría social lleva intrínsecas una multitud de premisas conocidas y admitidas que dibujan el mundo social. Estas se inscriben en una naturaleza simbólica y se convierten en hábito, por lo que con el tiempo pasan a considerarse “naturales” y, finalmente, ley social asimilada.
- 5 La disconformidad ante lo expuesto es palpitante y sugiere la necesidad imperiosa de revisar el *molde* o *calzador* de personas. Para lo que se han vertido varios aspectos: no siempre ha sido como nos lo han enseñado; los conceptos tienen vida propia y mutan, así como las personas y sus necesidades, todo ello responde a la vida y a la dicha de pertenecer a ella. La naturaleza indica sus

---

<sup>40</sup> Bourdieu, Pierre. Op, cit., pág. 28

propósitos y porqués, debemos rendirle culto amoldando nuestras concepciones a ella y no a la inversa; por lo que se debe interpelar a lo social.

A continuación, me adentraré en la perspectiva que especialmente me compete, para reflexionar desde el ámbito artístico cómo se ha procedido y procede a trabajar con el cuerpo, investigando las diferentes praxis y trayectorias que ha seguido y específicamente atendiendo a la sexualidad, para en la segunda parte de la investigación, acotar la mirada y pensamiento, exclusivamente a los genitales.

## 2. TRATAMIENTO Y TRAYECTORIA DEL CUERPO EN EL ARTE OCCIDENTAL DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO.

*“El cuerpo es mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, objeto y fuentes de placer, o de dolor, e interlocutor activo y exigente de nuestra existencia.”*

Juan Antonio Ramírez.<sup>41</sup>

Este capítulo pretende hacer una revisión sobre el tratamiento con que se ha abordado el *cuerpo* en determinados movimientos artísticos y cómo estos, junto con situaciones o sucesos vinculados con los derechos humanos o la teoría feminista, han ido moldeando definitiva, y en ocasiones crucialmente, las diversas trayectorias del mismo. En otras palabras, pretendo hilvanar una secuencia de diferentes manifestaciones corporales que son posibles a partir de la hibridación del ámbito artístico, político, ético, económico... y que han provocado la evolución del concepto de *cuerpo*, con todos los factores transversales que éste conlleva. Las palabras de Rosa Olivares nos ayudan a ir poco a poco centrándonos en el tema:

*“Tal vez sea lo único que finalmente tengamos: el cuerpo. Un cuerpo como superficie habitable, una casa, una morada donde cobijarse, un lugar donde vivir, y también una identidad y un sexo.(...) El cuerpo es un volumen en el plano, un objeto que cuando se le quitan los conceptos de identidad y de sexualidad le estamos anulando el alma, la capacidad de individualizarse, de sentir, de gozar y de sufrir.”<sup>42</sup>*

Fue la perspectiva feminista<sup>43</sup> y su consolidación como teoría crítica sobre el mundo, al analizar los modos de pensar, sentir y operar en el planeta, la influencia que se necesitaba -ya que muchas feministas eran artistas y/o muchas artistas eran feministas- para promover múltiples planteamientos, debates y controversias que más tarde posibilitaron y arraigaron otros muchos paradigmas.

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, podemos aseverar que desde las diversas disciplinas artísticas y a lo largo de toda la *historia del arte*, se ha velado por eclipsar, empañar o directamente soterrar a las miles de artistas femeninas que han cooperado y continúan haciéndolo con sus investigaciones, descubrimientos o intuiciones artísticas. Cualquier persona que tenga acceso a la educación y más tarde

---

<sup>41</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Edit.: Siruela. Madrid 2003. pág. 13

<sup>42</sup> Revista de Arte y Fotografía Exit nº 42. El cuerpo como objeto. pág. 8

<sup>43</sup> Se tiene consciencia a partir de informaciones de la época de que el feminismo lleva tratando de emerger a la superficie desde el siglo XV con total seguridad, aunque se sospecha que fuese desde mucho antes.

haya podido desarrollar su espíritu crítico, se podrá percatar de lo artificioso de *esta historia*. Emitida en un principio desde los manuales escolares, la *historia* presta especial atención a determinadas cuestiones y no a otras, resultando precisamente muy sospechosa tal labor. A partir del espíritu crítico, se convierte en imperiosa necesidad investigarla a fondo y entenderla; persiguiendo reconstruir una historia más verdadera sobre lo que es, ha sido y será la evolución de la cultura occidental.

En Occidente, la relación entre el cuerpo y el arte ha ido evolucionando en función a lo que la sociedad ha demandado al ámbito artístico y viceversa, pero se considera la década de los setenta como protagonista principal, donde el cuerpo inusualmente comienza a erigirse como tronco de árbol, de donde salen numerosísimas ramificaciones que parecen no agotarse nunca. Hasta entonces, los movimientos y corrientes artísticas que giraban en torno al tema, lo trabajaban considerándolo *objeto conceptual o temático*, pero nunca -a excepción del Accionismo Vienés, en el que profundizaré más adelante- el cuerpo había sido abordado como núcleo o corazón de un gran sector del ámbito artístico. Durante los setenta, las/los artistas comenzaron a transitar y experimentar retos ajenos y propios que les llevaron a generar piezas u obras de difícil contenido, formato, impacto o digestión para el público; teniendo siempre como telón de fondo las limitaciones, cualidades y posibilidades de la condición humana.

En muchas de las ocasiones, ante la aparición de un nuevo uso corporal artístico, la crítica y sociedad en general tardó en dar crédito a lo que se proponía, pero el tiempo, el uso, la madurez o la obsolescencia de ciertos discursos, han ido calando y germinando en la sociedad, retroalimentándose simultáneamente los ámbitos social, económico, político, artístico, científico, religioso, etc.

La teórica Tracey Warr (2006) lo expone perfectamente cuando dice:

*“Durante los últimos cien años, artistas y otros colectivos se han cuestionado la forma en que el cuerpo se ha descrito y concebido. La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo. Y han explorado la idea de que la identidad, más que ser una cualidad inherente, se representa dentro y fuera de las fronteras culturales. Han estudiado la noción de la conciencia y han logrado expresar el yo invisible e informe. Han afrontado situaciones de riesgo, miedo, peligro y sexualidad, exponiendo incluso sus cuerpos a la amenaza de estos elementos.”*<sup>44</sup>

Para llegar a reflexionar con profundidad sobre lo aquí mencionado, considero pertinente comentar dos cuestiones previas, que fortalecerán el esclarecimiento de esta investigación sobre el cuerpo en el arte. Aunque esta tesis fundamenta su punto de partida en los años ochenta, he de rescatar dos propuestas de los sesenta, por

---

<sup>44</sup> Tracey Warr/ Jones, Amelia. (Ed). *El cuerpo del artista*. Edit. Phaidon. London, 2006. pág. 11

considerarlas sumamente imprescindibles. En ambos casos se trata de movimientos artísticos concretos que aportaron mucho al tema. Considero que la explicación de ambas corrientes artísticas nos llevará, de manera orgánica, a comprender lo que eclosionaría en los setenta. El primero consiste en una corriente artística que se originó simultáneamente en Gran Bretaña y Estados Unidos; el segundo, se desarrolló en la última parte de los sesenta en Alemania.

## DECADA DE LOS SESENTA

### GRAN BRETAÑA Y ESTADOS UNIDOS: POP ART

El Expresionismo Abstracto de la década de los 50 finalizó por su propio desgaste, pues la falta de sinceridad emocional que, en el último momento, denotaron sus ejecutores<sup>45</sup> y el mecánico academicismo con que realizaban las obras, unido al cansancio del público por la constante retórica abstracta, fueron las causas que llevaron a la caída de este movimiento; pero también las cenizas que permitieron que se originara el llamado Pop art o Arte pop.

Curiosamente, en la actualidad lo “pop” es un concepto que engloba multitud de aspectos que nos parecen simpáticos quizá por una cierta ingenuidad añadida, pero en realidad, dichos factores siempre quedan exentos de una reflexión en profundidad. Este adjetivo suele aplicarse a día de hoy como atributo de algo desenfadado, histriónico pero amable, sencillo pero espectacular. Sin embargo, si ahondamos más, veremos que lo “pop” es siempre pretencioso. Lo “pop” se queda en lo decorativo y la estética, en la envoltura; en el papel de brillante que envuelve el caramelo, para despistar y distraernos sin que caigamos en preguntarnos de qué está hecho, cuál es el contenido, de dónde viene o quién lo hizo; dicho de otro modo, lo “pop” es atractivo y bonito pero carece de profundidad, está vacío y mermado. Tal cual ocurriría con el Pop Art de los años sesenta.

Por su parte, en el estudio realizado sobre este movimiento por Tilman Osterwold (1992), aparece:

*“El Pop Art mantiene el equilibrio entre las eufóricas perspectivas de progreso de una época y las catastrófico-pesimistas. Los términos de los valores, hermoso, bueno, auténtico, se convierten en palabras huecas intercambiables e inflacionarias ante la creciente comercialización dentro de la realidad social. (...) Pop es una consigna ingeniosa, irónica y crítica, una retórica a los slogans de los medios de masa*

---

<sup>45</sup> La investigación de Whitney Chadwick en *Mujer, arte y sociedad* permite asegurar que las compañeras de expresionistas abstractos como Willeng de Kooning, Pollock y más, han sido invisibilizadas por la historia; haciendo a estos únicos y exclusivos generadores y dueños del éxito alcanzado. Cuando el contacto con sus compañeras, también artistas, fue fundamental para posibilitar las intuiciones o paradigmas alcanzados por los artistas masculinos.

*cuyas historias hacen historia, cuya estética condiciona los cuadros y la imagen de la época, y cuyos clichés modelo influyen en las personas.*”<sup>46</sup>

En el capítulo referente a las vanguardias artísticas, de la enciclopedia Salvat, encontramos: “El arte del Pop art fue reconocido antes por los coleccionistas, el gran público y revistas de gran tirada como *Life*, que por los museos de arte contemporáneo y por los críticos. Esta admiración superficial y frívola desesperaba a los artistas más importantes del nuevo estilo”.<sup>47</sup> Lo que confirma que el Pop art, como tantos otros movimientos en sus principios, no estuvo libre de dificultades puesto que no fue bien acogido por la crítica. Pero más tarde, y a partir de la demanda del público terminaría fortaleciendo al poder político y económico; pues el Pop Art acabaría implantándose como modo de hacer, pensar y vivir, salpicando a casi todos los ámbitos de la sociedad.

Fundamentalmente, el Pop art consiguió transformar la trivialidad y la ridiculez en su tema central, poniendo todo el énfasis de la producción artística en la cuestión estética y ornamental, hasta el punto de que precisamente en esto radicaba su discurso. A partir de estos pilares, todo aconteció de forma que se posibilitó el auge de un movimiento, en palabras de Karl Ruhrberg “en consonancia con el nivel de consciencia de una cultura tardía; su aparente simplicidad era en realidad superficial en grado sumo”.<sup>48</sup>

La materialización artística y plástica de tal movimiento proponía, como soporte protagonista, el collage y la pintura; pero también asimilaba el pegar objetos en las obras, comenzando esto, con la propuesta de la frontera entre pintura y objeto, una línea de investigación que, finalmente, cayó en saco roto por lo fructífero de las otras propuestas basadas en la banalidad. Los artistas comenzaron a tomar imágenes de la publicidad, la moda, el cine; sin representar nada distinto de lo que ya representaban estos ámbitos. Pero la ciudadanía, cansada de las dificultades de entendimiento que le provocara el Expresionismo Abstracto, acogió el Pop Art con entusiasmo y frenesí, albergando la esperanza de que lo que veían en las obras se convirtiera en su propia realidad; y lo peor fue que lo consiguieron.

En el Pop art todo giraba en torno a nimiedades, como el tener los dientes blancos, la casa escrupulosamente limpia y ordenada, reminiscencias de haber viajado por el mundo occidental y la admiración por los personajes sacados directamente de las revistas y la publicidad. Estos personajes parecían aislados unos de otros, sin ningún tipo de conexión emocional ni humana. Mayoritariamente, representaban sexos femeninos que prestaban una total atención a sus atributos anatómicos, de ahí que pechos, pezones, labios abiertos e incitantes, uñas largas y rojas, cigarrillos, etc. sean lo más destacado por las publicaciones que mencionan el Pop art; los sexos masculinos por su parte solían ser representados como fuertes, musculosos, poseedores de todo lo material y tangible que existiera o como gánster. De una u otra manera, todo parecía

---

<sup>46</sup> Osterwold, Tilman. *Pop Art*. Edit. Köln: Benedikt Taschen, 1992. pág. 6

<sup>47</sup> Enciclopedia Salvat. Tomo nº 17. *Las vanguardias artísticas*. Madrid 2006. pág. 233

<sup>48</sup> Arte del siglo XX. Tomo II. Edit. Taschen. 2005 pág. 305

reducirse a una sexualidad insolente y descarada, que prestaba más atención a la ostentación y novedad de objetos y personas protagonistas, que a cualquier otro valor. Por lo que, desde la perspectiva artística, se estaba renunciando a toda posibilidad de ideología o crítica sobre el momento que la sociedad occidental estaba viviendo; y esto era un bucle sin principio ni fin, porque el público lo acogió y adoptó ante la necesidad de no pensar y el arte lo ofertó ante la demanda que el público requería.

Esta carencia de implicación, compromiso y ausencia de sentimientos propia del Pop Art, queda bien plasmada en un comentario de Andy Warhol cuando dice:

*“Un artista es alguien que produce cosas que la gente no necesita, pero que él piensa –por alguna razón- que sería una buena idea proporcionarles. (...) El negocio del arte es el paso que sigue al arte.”<sup>49</sup>*

Por su parte, el teórico Karl Ruhrberg opina “otro símbolo de estatus, como el automóvil, aparece de forma monumentalizada e introducido en un mundo artificial en que todo lo natural parece que se haya convertido en plástico, incluso un paisaje de verano con personas vivas.”<sup>50</sup>

De nuevo Tilman Osterwold (1992) nos da los parámetros que permiten disponer de la información necesaria para reflexionar al respecto. El teórico lo plantea en los siguientes términos:

*“Los hábitos de conducta y consumo de la sociedad de masas fueron estudiados por los sociólogos y utilizados en un sistema de marketing. Para aprovechar comercialmente los deseos de los clientes, el productor no tenía ninguna estrategia general más que pudiera tener éxito, salvo una acomodación a las modas y actitudes de la masa. Este acercamiento a los consumidores y compradores supuso para la demanda de productos de consumo y los programas de los medios de comunicación, una reestructuración trascendental que también repercutió en los modos de comportamiento individuales y en las relaciones interpersonales. Cualquiera podía adorar el mal gusto, coleccionar baratijas, leer cómics, comer salchichas, beber Coca- Cola... (...) Los catedráticos y los profesores de las escuelas superiores y elementales podían incorporar los análisis en los programas educativos, apoyados por una política cultural progresiva. A partir de entonces un concepto más amplio del monumento incluyó también los edificios industriales, las fábricas y las urbanizaciones. Lo trivial se convirtió en objeto del interés general, admitido por todas las capas sociales. En esto se basaba esencialmente el acercamiento entre la cultura recreativa y la de alto nivel. Como era evidente, a continuación se pusieron en tela de juicio los conceptos precedentes de cultura y arte. El arte elitista del subjetivo expresionismo abstracto, de los años cuarenta y cincuenta, se vio confrontado con una exigencia general de cultura. (...) La revalorización de lo trivial se efectuó a muchos niveles. Lo Kitsch y los souvenirs (...) no solo se fueron convirtiendo en el contenido del arte y en temas de la*

---

<sup>49</sup> Arte del siglo XX. Op, cit., pág. 323

<sup>50</sup> Ibídem



*investigación, sino también en objetos coleccionados por los museos. (...) Los medios de masas favorecieron la internacionalización de los estilos y las formas de expresión, así como la accesibilidad global de todas las marcas y todas las artes. (...) Los museos y galerías se abrieron a lo trivial (...) y se pusieron en duda las estructuras de los museos.”<sup>51</sup>*

En mi opinión, las acertadas palabras de Osterwold permiten interrelacionar transversalmente muchos mecanismos y conceptos que posibilitaron el auge del Pop Art, así como un viraje claro por parte de las instituciones estatales hacia el consumismo voraz, propio de la lógica capitalista. Por otro lado, hemos de tener en cuenta, que la consolidación del consumismo (capitalismo) y el Pop Art fue posible debido a la estabilización política y económica propia de un periodo de postguerra en el mundo occidental, que siempre acarrea una revalorización de lo nacional o patriótico.

Paradójicamente, este movimiento se gestó en Gran Bretaña y Estados Unidos al mismo tiempo, aunque podemos establecer ciertas diferencias entre uno y otro.

## **DIFERENCIAS Y SIMILITUDES DEL POP BRITÁNICO Y POP AMERICANO**

En la mayoría de las publicaciones consultadas, existe una batalla un tanto ridícula por declarar dónde comenzó antes el Pop Art; todo parece indicar que nació en primer lugar el británico, cuando en 1956 Richard Hamilton propuso un collage titulado *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan agradables?* En este collage accedemos a una ampulosa casa cosmopolita y urbana; un chico desnudo y musculoso porta un Chupa Chup a modo de raqueta; una chica, en segundo plano, parece tomar el sol en el sofá central del salón; y una segunda señora, en último plano, limpia con una aspiradora la moqueta de unas escaleras. En conjunto, en la obra se respira el culto al cuerpo erotizado, a la publicidad y los electrodomésticos y cierta fascinación por las nuevas tecnologías para la casa, que se esfuerzan en disimular todo un clima abúlico y frío para la vida en sí, ya que tanto las actitudes de los personajes, las acciones representadas, el ambiente que se respira y, finalmente, el espacio donde se desarrolla la escena, elogia la forma y lo baladí con cierto descaro y frivolidad.

En los inicios del Pop británico brotaron varias directrices que, en ocasiones, terminaban por enfrentarse entre sí; una era la de aquellos artistas hipnotizados por las

---

<sup>51</sup> Osterwold, Tilman. Op, cit., pág. 7

ideas e influencias del americano Marcel Duchamp, los ingeniosos juegos mentales de Magritte, y en general la veneración y el éxtasis por todo lo americano, que les llevaba al deseo y anhelo infinito de participar de/en la sociedad adorada. Por otro lado, se encontraban quienes con sus propuestas de collage y pinturas mostraban el recelo y rechazo sobre lo que representaban, mediante una sutil crítica, empatizaban con el verdadero destino de opresión y estrés de las estrellas famosas que representaban en las obras, satirizando sobre los manipulados mecanismos fingidores de felicidad del mundo publicitario y la imagen. En esta segunda directriz también podría percibirse ciertas reminiscencias de la anterior; es decir, que por un lado se impugnaba, pero por otro se envidiaba.



Richard Hamilton/*Just what is it that makes today's homes so different so appealing.* Collage. 1956

La cuestión es que en el Pop británico no se mostraban tan preocupados por pertenecer categóricamente al estilo artístico del Pop art sino a lo que representaban, a diferencia de lo que ocurriría en el contexto americano. Los británicos trabajaron con personajes de dibujos americanos, películas míticas de Hollywood, diseños de envases muy conocidos, símbolos del consumo masivo de ciertos productos occidentalmente universales, etc. Pero podemos concluir que los artistas británicos creyeron y pensaron el Pop art como un arte contemporáneo que argumentaba sobre la propia vida contemporánea, de manera trascendente y entretenida, al tiempo que, según ellos, dilucidaba las barreras de comprensión para la heterogeneidad del público, abogando por

el perfecto entendimiento y dejando al margen las exclusiones de sexo, género o clase, según ellos.

En cambio, en Estados Unidos, el Pop Art fue bien distinto: sus raíces e intenciones apuntaban férreamente en una sola dirección. Es conveniente mencionar que en América se encontraba Duchamp, que aunque no colaboró directamente en este movimiento, sí se sabe que mantuvo el contacto con muchos de los artistas que lo protagonizaron. Otro dato a tener en cuenta es que en América ya se practicaba con naturalidad el Action painting, vertiente artística que todavía tardaría años en tener repercusión y calado en Europa. Por otro lado, se ha de tener en cuenta que allí también se encontraba John Cage, que muy poco antes había comenzado con sus cábalas y reflexiones sobre si le obstaculizaba como artista mantener una frontera entre vida y arte; y el tener que discernir entre una cosa y otra, sin poder disfrutar de ambas simultáneamente, como una sola unidad altamente enriquecedora. Los datos mencionados, junto con el devenir y rumbo de la situación política, histórica y económica de la sociedad americana, más la fuerte influencia de dispositivos muy poderosos como la publicidad, los mass media y la industria del entretenimiento, fueron claves para el desarrollo del Pop art americano y otros conceptos a los que me referiré más adelante.

Un comentario del artista americano Jasper John, pionero del Pop art americano manifestaba:

*“Me interesan las cosas que sugieren el mundo más que sugerir la personalidad. Me interesan las cosas que sugieren cosas que existen, más que los juicios. La cosa más convencional, más ordinaria, me parece que se pueden manejar estas cosas sin tener que juzgarlas. Me parece que existen como hechos claros, que no suponen una jerarquía estética.”*<sup>52</sup>

Y el teórico Karl Ruhrberg confesaba sobre Jasper Johns:

*“Johns confirma de una forma nueva y muy personal la antigua verdad de que el gran arte no depende de la importancia o la grandiosidad del tema. Por el contrario, incluso se podría decir que cuanto más humilde sea el tema, más libertad tenemos, como espectadores, para concentrarnos en la calidad del cuadro”.*<sup>53</sup>

Ciudadanía, arte, crítica y por tanto mercado se congregan en una sola unidad, dándose la razón entre unos y otros. El Pop art americano se desplegó seduciendo a la ciudadanía estadounidense que compartía estos intereses; pues no toda la población disfrutaba de la misma calidad de vida en función de privilegios, derechos y deberes. El Pop art americano fraguó en aquellas mentes que habían vivido una niñez y adolescencia sustentada por similares iconos del espectáculo, la moda, el diseño, etc. El partir de estos símbolos, explícitos y subliminales a partes iguales, les llevaba a sentir

---

<sup>52</sup> Arte del siglo XX. Op, cit., pág. 311

<sup>53</sup> Arte del siglo XX. Op, cit., pág. 312

simpatía, una añoranza tal vez melancólica y nostálgica de aquellos tiempos en que la falta de responsabilidades les permitía ser felices.

Sea como fuere, el Pop art se consolidó debido a una gran irresponsabilidad por parte de todos y todas, puesto que el público anhelante de un sueño egoísta, olvidaba y se alejaba de quienes ni siquiera pudieron perder el tiempo en interesarse por el arte<sup>54</sup>. Los artistas por su parte, siguieron las influencias de John Cage y prestaron atención a lo que les rodeaba para luego retratarlo, pero sin tener en cuenta que, al trascender solo en ambientes muy sibaritas, terminaban reproduciendo únicamente lo mismo. De tal manera que acabaron amparando la lógica materialista, el vacío mental y espiritual, y la atmósfera absurdamente sexualizada de la Norteamérica *espléndida* de los años sesenta.

Las palabras del también artista Hans Richter lo confirman cuando declara “el Pop art no era un arte o antiarte de protesta, sino un registro de la aceptación del artista y de la conformidad con el consumismo contemporáneo.”<sup>55</sup>

En definitiva, el Pop art americano quedó reducido a una parodia no muy perspicaz, puesto que nunca bregó por una frontera clara que evitara la confusión entre la aceptación o la discrepancia hacia la sociedad consumista que se avecinaba; lo que denota cierta insulsez del planteamiento y la fuerza de las corrientes de opinión (¿públicas?) que preferían no cuestionar, revisar o generar nuevos planteamientos, perpetuando de este modo lo ya conocido, sin inmutarse y enriqueciendo al mismo tiempo a los sectores más poderosos de la sociedad, ya que las reflexiones sobre las condiciones sociales o políticas del momento no merecieron el honor de ser abordadas desde parámetros artísticos.

Entre otros factores, el Pop art americano produjo la representación estereotipada de personajes famosos que representaban una pose, un estilo de vida y que, al mismo tiempo ayudaban a compensar la decepción y nadería de la población, que se sentía oprimida por su constante sensación de estar abocada al anonimato. Estas figuras se erigían como iconos y actúan en la sociedad americana de los sesenta como Tilman Osterwold denomina “personas tipo”<sup>56</sup>, que están pretendidamente vinculadas al *modus operandi*, como símbolo determinado o patrón de cómo maquillarse, llevar el pelo, qué consumir, leer, comer, a dónde viajar, qué coche conducir, etc....

Viene al caso una frase que Marilyn Monroe dijo en esos momentos “Odio ser una cosa”<sup>57</sup>. Tras estas palabras podemos imaginar cómo la sociedad americana de los sesenta sufrió un brusco giro cuando el diseño se profesionalizó de tal modo que comenzaron a emplear la creatividad no solo para vender un producto, sino para trascender psicológicamente, y de manera consciente e inconsciente, en la conducta de

---

<sup>54</sup> No quiero decir que interesarse por arte sea perder el tiempo, pero sí que el arte no es necesario para una vida digna, por no ser una cuestión de primera necesidad como el alojamiento, la indumentaria o la comida.

<sup>56</sup> Osterwold, Tilman. Op, cit., pág. 13

<sup>57</sup> Osterwold, Tilman. Op, cit., pág. 13

las personas. Siendo este un mecanismo mediante el cual influir de manera subyacente en la esfera privada de la población. Más adelante me extenderé en el concepto del *pancapitalismo*, ya que comienza a aflorar en este momento y será un concepto que nos acompañe hasta la fecha.

Desde el campo del diseño, la publicidad y las artes, el lenguaje visual sufrió un gran cambio, se sintetizó y simplificó de modo que todo el mundo pudiera acceder a la información. Los slogans de publicidad se transformaron en literatura y los textos de los redactores publicitarios se convirtieron en un legado de carácter artístico.

La relación entre consumo y cuerpo la manifiesta con maestría la teórica Amelia Jones (2006) cuando manifiesta:

*“La revelación del cuerpo del artista en la radical década de 1960 está relacionada con los problemas de subjetividad y socialización endémicos del capitalismo tardío o pancapitalismo, caracterizado por una única economía política globalmente dominante que reclama que el individuo someta su cuerpo para que este funcione de una forma más efectiva bajo sus imperativos obsesivamente racionales (...) (producción, consumo y orden).”<sup>58</sup>*

El concepto “pancapitalismo”, al que Amelia Jones se refiere, es una cuestión en la que quiero detenerme, por estar latente de manera transversal a lo largo de toda esta tesis.

El *pancapitalismo* que fraguó el Pop art en la década de los sesenta, no es más que un mecanismo del sistema capitalista para su propia vigencia y mantenimiento. Es un concepto un tanto complejo, pero necesario de aclarar porque sobre él se inscribe gran parte del sistema económico, político y social de la actualidad. Por mi parte, trataré de explicarlo brevemente, para poder proseguir con la seguridad de que reflexionamos sobre el mismo concepto.

El *pancapitalismo* es un concepto occidental que se ha ido gestando desde los años sesenta hasta la actualidad. Este concepto o perspectiva en sí permite difuminar o diluir las diferencias entre un contexto desarrollado o subdesarrollado, entre primer y tercer mundo, para bien de las personas occidentales que no se sentirán responsables de la (irreal) realidad en la que viven, si solo se mueven dentro de la burbuja de “lo europeo” o “lo occidental” y si solamente mantienen contacto con personas que procedan o vivan en él. Sin embargo, es obvio que estas circunstancias o diferencia de contextos coexisten en casi todas las localizaciones geográficas, ya que precisamente este es uno de los pilares fundamentales sobre los que se sostiene el capitalismo. Me estoy refiriendo al no reparto igualitario de riqueza en todos los continentes del planeta o en todas las partes locales de cada continente del mismo. El desequilibrio en el reparto supone una serie de pensamientos que ordenan, jerarquizan y valoran más la vida de unas personas que otras, a las propias personas en sí e incluso posee la potestad o don

---

<sup>58</sup> Warr, Tracey / Jones, Amelia. Op, cit., pág. 21

de otorgar ciertos derechos y privilegios en función de la localización geográfica de la que hablemos.<sup>59</sup>

Con la era pancapitalista y con instrumentos fundamentales como la industria farmacéutica, pornográfica, publicitaria, moda y cosméticos, ocio y entretenimiento, se está pasando de una economía de la sociedad a una economía del deseo que posibilita el que los mercados y empresas se enriquezcan, ideando estrategias estimuladoras para generar deseos de consumir productos que no son imprescindibles, mientras que en otros lugares apenas pueden acceder a los recursos básicos para la supervivencia<sup>60</sup>. Con el *pancapitalismo* se ha conseguido que las personas en sí, su cuerpo y su alma, se desarrollen como un producto u objeto más de consumo, con la capacidad de ser consumidas/os y consumidoras/es simultáneamente.<sup>61</sup>

Esta realidad provocó el nacimiento de una sociedad occidental despilfarradora, donde la identidad va unida a lo masivo y las peculiaridades personales, sueños y aspiraciones individuales son engullidas por la gran masa. De nuevo vuelvo a Amelia Jones (2006), que a modo de conclusión sobre este concepto, dice:

*“Éste régimen pancapitalista consiste en una economía globalizada (una red gigantesca de intercambio comercial de objetos y cuerpos) que fuerza al individuo a entregarse a la redistribución dentro del molde pancapitalista del intercambio comercial para funcionar de una forma más eficiente.”*<sup>62</sup>

Habiendo hecho tal aclaración no queda más que decir, sino que el tratamiento que se concede al cuerpo desde la perspectiva artística, la gran mayoría de veces revela que la/el artista, a su vez, está bajo la influencia de dicha lógica voraz que permite presentar y presenciar al cuerpo, la sexualidad, la piel, la cultura, etc. como un fetiche de consumo más.

Un razonamiento del Andy Warhol permite acomodar las ideas anteriormente vertidas.

---

<sup>59</sup> Por ejemplo, el colonialismo se vive en el estado español como un orgullo o no se vive, desconociendo e ignorando en la gran mayoría de los casos, la falta de espíritu crítico y despotismo que se oculta en cualquiera de las dos posturas. Para un muy interesante estudio al respecto de las diferencias de reparto en el mundo y la perversidad de quienes ostentan el poder véase *Occidente y los otros, historia de una supremacía*. Sophie Bessis. Edit. Alianza. Madrid, 2002.

<sup>60</sup> Un ejemplo muy clarificador se puede encontrar en el concepto de *Seguridad alimentaria*, pues este varía en función de en qué sociedad lo apliquemos. La *Seguridad alimentaria* en Occidente consiste en velar por la seguridad de que los alimentos no estén manipulados o lo estén en base a ciertas (y muy sospechosas) normas reguladoras que estipulan la confianza de su ingestión. Por el contrario en el continente africano, la *Seguridad alimentaria* consiste en asegurarse que habrá alimento que ingerir para poder sobrevivir, independientemente de si es saludable o no, la importancia recae en si habrá algo que echarse a la boca, no en la calidad del producto.

<sup>61</sup> Para más información sobre el tema se recomienda *Yo y tú, objetos de lujo: El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*. Vicente Verdú. Edit. Debate. Barcelona, 2005

<sup>62</sup> Warr, Tracey / Jones, Amelia. Op, cit., pág. 36

*“Lo grandioso de este país es el hecho de que América fuera la primera en introducir la costumbre según la cual los consumidores más ricos en el fondo compran las mismas cosas que los más pobres. Puedes ver los anuncios de Coca Cola en la televisión y saber que el presidente bebe Coca, que Liz Taylor bebe Coca y piensa que tú también puedes beber Coca. Coca es Coca y por ninguna suma de dinero puedes conseguir una Coca mejor a la que bebe el vagabundo en la esquina. Toda Coca es buena. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe y tú lo sabes”*<sup>63</sup>

El Pop art también cooperó, por un estereotipo fundamental en la cultura occidental, que no era nuevo, pero sobre el que no se había hecho especial hincapié como modelo a seguir, desde la perspectiva artística: la perfecta ama de casa. Sobre el cual, y sin la ayuda de este, el capitalismo no podría sustentarse.<sup>64</sup>

El ama de casa y amante perfecta fue la figura que no solo servía para impulsar económicamente al capitalismo, sino que además, por su facilidad de alienación, también propulsaba la idea de mentalidad objetualizadora y fetichista de las mercancías. Por ello el Pop art americano se centró en los ámbitos por antonomasia femeninos y representó los espacios domésticos como lugares paradisiacos donde parecía imposible que la *mujer* no fuera tremendamente feliz por sentirse realizada. De ahí que la gran mayoría de las obras hagan referencias o estén ambientadas en casas, cocinas, baños y salones, donde prestan especial atención a objetos de la cotidianidad. Como felpudos, cigarros, pintañas, teléfonos, toallas, utensilios de cocina, etc. y donde la figura femenina prácticamente carece de información individual sobre su identidad, a excepción de concretas partes hipersexualizadas como labios, ojos, pezones, pubis, etc.



Tom Wesselmann/Bathtub No 3. Instalación con pintura.1969

<sup>63</sup> Osterwold, Tilman. Op, cit., pág. 30

<sup>64</sup> Numerosas autoras y autores que han reflexionado y deconstruido la lógica de pensamiento capitalista han estado de acuerdo en que este sistema de organización, radica en la separación del ámbito privado y el público en función de la discriminación por sexo, valorando uno más que el otro y deslegitimando el perteneciente al ámbito femenino y la ética de los cuidados necesaria para la producción de sujetos.

Sin establecer diferencias ya entre el ámbito americano y el británico, el Pop art fue un movimiento que explicitó las manifestaciones más abiertas en cuanto a fragmentación o cosificación del cuerpo, mayoritariamente cuerpo femenino, pero también ciertos atributos masculinos. Comenzaron a dar un nuevo uso al cuerpo; lo trataron como espacio signifiante, como contenedor de identidad donde acumular multitud de diversos agentes, creencias, signos y significados; aunque también es preciso tener en cuenta que este uso que se hizo del cuerpo era algo que ya venía forjándose desde principios del siglo XX. Las imágenes religiosas, publicitarias o propagandísticas, entre otras, son quizás las que más apostaban por esta carga existencial que, sin ninguna duda, casi siempre terminaba por recoger fruto; ya que a partir de los medios de comunicación, se podía llegar a todos los estratos sociales por igual, abarcando desde los sectores más desfavorecidos hasta los de mayor poder adquisitivo. El teórico Cristóbal Pera apunta con mucha precisión a lo que me refiero cuando reflexiona:

*“Desde el poder, la mirada política propone o impone leyes, vigila su cumplimiento y premia o castiga. La mirada política pervierte el lenguaje a su conveniencia y lo utiliza como instrumento de discriminación entre los cuerpos e impregna las mentes con mensajes para dominar.”*<sup>65</sup>

Haciendo uso de tales factores y en la dirección que he mencionado, el Pop Art se vertebró y finalmente consolidó dando pie simultáneamente a otras corrientes o movimientos artísticos como el Fluxus, Accionismo Vienés y la Performance.

## **MEDIADOS DE LA DÉCADA DE LOS SESENTA**

### **ALEMANIA: ACCIONISMO VIENÉS**

Por Accionismo Vienés se conoce una corriente artística que surgió en los sesenta en Alemania. Cada una de las publicaciones consultadas propone una fecha concreta con respecto a su nacimiento, pero no suelen coincidir con exactitud; lo que denota que fue algo que se venía gestando desde la década de los 50 y terminó aproximadamente en 1972. Principalmente, el Accionismo Vienés nació como defensa ante el extremo conservadurismo del entorno social de la Alemania del momento, pero en realidad, el trasfondo de este movimiento es denso y muy complejo. No pretendo esclarecer con totalidad el mismo, sino tomar el tratamiento y perspectivas con las que enfocan al *cuerpo*, y los conceptos que engloban todo ello con el fin de procurar un concreto material con el que asimilar el trayecto y contenidos de esta tesis.

---

<sup>65</sup> Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Edit. Triacastela. Madrid, 2006. pág. 135



La historia y crítica oficial ha localizado al Accionismo Vienés como la línea de trabajo más cruel dentro del campo del body art, pero, en realidad, existe mucho oscurantismo sobre esta corriente y no parece que los libros oficiales quieran o puedan desvelar en qué consistió verdaderamente y los pros y contras de sus propuestas. Las palabras de uno de sus mayores representantes dicen: “Una liebre comprende mucho más que muchos humanos con sus obstinado racionalismo...Le expliqué que bastaba con clavar la mirada en los cuadros para entender lo que era realmente importante en ellos. Sin duda, la liebre reconoce mejor que el hombre la importancia de las direcciones.”<sup>66</sup>

Es fácil percatarse de que las propuestas del Accionismo Vienés serían de carácter agresivo y directo; sus componentes no se andaban con rodeos y perseguían intenciones muy personales e intuitivas, que no siempre eran entendidas por el público; aunque por otro lado, trabajaban dejando una gran parcela abierta al azar, la experimentación y el transitar la situación o contexto que generaran. Resulta sorprendente, quizás por insólito, el advertir que los accionistas vieneses parecían tener muy claras la perspectiva y causas que les llevaba a realizar o explorar sus obras. Aunque lo único que se conserva de toda aquella creación artística sean fotografías y vídeos, en realidad el formato sobre el que trabajaron era -como ellos mismos denominaban- el arte de acción. Recreaban, teatralizaban o simplemente recorrían un espacio con una idea aproximada de lo que sucedería, pero nunca era una idea controlada al cien por cien; en contraposición a los sólidos pensamientos con los que argumentaban la acción artística.

Las acciones realizadas, siempre están en conexión directa con el cuerpo y la sexualidad, actuando precisamente el uso que dan al propio cuerpo como un concepto o medio más por el cual manifestar su negación absoluta de la belleza, el arte y la propia figura del artista. Para ello, trabajaban siempre con personas desnudas, incluidos ellos mismos, materiales orgánicos, animales vivos, derrame de líquidos, aceites, carnes, cascarras de huevo, sustancias de desechos humanos. De manera que la escena propuesta terminaba siendo un caos informe y repulsivo; pero precisamente esa era la intención. Pues era un claro ejercicio de liberación y fines terapéuticos que a más de uno se le escapó de las manos.

El teórico Guillermo Rojas aporta unas palabras tremendamente esclarecedoras:

*“Lejos de reducirse a los cuatro artistas, el Accionismo vienes es un movimiento que aglutina a más de una treintena de artistas austriacos que a finales de la década de los 50 y fundamentalmente en los 60, emplearon el cuerpo y la acción como elementos estructurantes de un arte que se negaba a representar la realidad: la creaba.”*<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Arte del siglo XX. Op, cit., pág. 577

<sup>67</sup> Revista de cine e historia. [www.metakinema.es/metakineman4s4a2.html](http://www.metakinema.es/metakineman4s4a2.html)

En palabras de Piedad Soláns (2000) “el Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos –el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, fanáticas y agresivas– y revolucionarias –el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica»<sup>68</sup>

Con el Accionismo Vienés el cuerpo se organizó como una gran empresa artística donde artistas como Otto Mühl o Gunter Gras reflexionan sobre la tortura corporal que experimentaban. Pero, en muy pocos ejemplares aparece el matiz, de ahí el oscurantismo al que antes me refería, sobre lo que Tracey Warr (2006) explica:

*“Las obras de artistas que utilizan sus propios cuerpos, como Gunter Brus, Hermann Nitsch y Otto Mühl, han sido difíciles de asimilar para muchos, y a menudo se han neutralizado mediante la marginalización, la mitologización o simplemente la omisión por parte de la historia del arte. El público y la crítica han tendido a considerar el arte corporal o body art como algo perturbador, y su reacción ha sido tildarlo de psicótico y exhibicionista, de aberración dentro de la historia del arte. La recepción sensacionalista de la obra de los accionistas, por ejemplo, aún sigue pasando por alto el hecho de que la mayor parte de los actos de mutilación, tortura y coprofagia fueron teatralizados, fingidos o escenificados para la cámara. El Accionismo Vienés puede considerarse una respuesta directa a la situación de posguerra que atravesaban países como Alemania y Austria.”<sup>69</sup>*



Otto Mühl/Oh sensibility. 1970/Acción material n° 3. Acción artística. 1964

<sup>68</sup> Solans, Piedad. *Accionismo Vienés*. Edit. Nerea, Madrid 2000. pág. 12-13.

<sup>69</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 12

Las obras que realizaban los accionistas, prestaban especial interés a la exploración y visibilización de todo aquello que pudiera ser manipulado o artificioso por la cultura occidental; como lo eran el arte, la subjetividad del ser humano y el cuerpo y la sexualidad. De este modo, el Accionismo vienés extrapoló la imagen del mundo occidental al cuerpo herido como imagen del mundo occidental tras la guerra. Los accionistas, aunaron todo el maltrato hacia el cuerpo que la cultura occidental estaba perpetrando bajo sus convenciones de lo correcto y lo incorrecto, y lo materializaron exponiendo su necesidad de liberación y perversiones sexuales a las que les llevaba dicho sistema opresivo. Presentaban sus acciones como necesidades terapéuticas. De ahí que en algunas publicaciones, que no se detienen mucho en este movimiento, encontremos: “Nitsch concebía sus *juegos de liberación* como descargar impulsivas que permitieron exteriorizar y hacer aflorar en la conciencia las energías reprimidas en el inconsciente. La transgresión de los tabúes llegó a su máximo grado de perturbación con las automutilaciones de Brus.”<sup>70</sup>

Permiten respetar la especificidad del Accionismo Vienés los apuntes tomados por Malcolm Green cuando a la denominación hecha por Brus, en el año 1971, en la que habló de *desilusiones corporales*, Green recogió el término y lo concretó en los siguientes puntos:

- a) Designa la presencia de cuerpos desnudos mostrando fracturas personales y episodios traumáticos en los espacios sociales equivocados.
- b) Da la vuelta al concepto de cuerpo, subvirtiéndolo y descubriéndolo como una parte esencial en el mundo.
- c) Para poder descubrirlo como parte esencial se hace preciso encarar las fracturas y los episodios traumáticos, y esto es posible revelando las paradojas y contradicciones corporales.<sup>71</sup>

Una vez claro que el objetivo fundamental del Accionismo era hacer visible lo verdaderamente invisible, queda matizar, que para ello construyeron acciones como rituales donde la catarsis les permitía expresar el dolor acumulado. Pues, a partir del cuerpo, trabajan con su estar en la vida como algo vivo, ya sea en el aspecto físico o en el psíquico. Con ello estaban tratando de renunciar a la mercantilización, tanto de sus cuerpos como de sus espiritualidades. Y rechazando a los ámbitos más estrictos de la sociedad, que eran precisamente los que sentenciaban asentando paradigmas erróneos, según los accionistas, sobre el cuerpo. O lo que es lo mismo, mostraban su rechazo a las direcciones y pensamientos deterministas, que la sociedad contemporánea occidental articulaba sobre aspectos relativos al cuerpo, la percepción, las emociones y sentimientos y la sexualidad.

Ahora bien, es preciso matizar algunos factores sobre el Accionismo Vienés con los que esta tesis discrepa:

---

<sup>70</sup> Arte del siglo XX. Op, cit., pág. 584

<sup>71</sup> [www.metakinema.es/metakineman4s4a2.html](http://www.metakinema.es/metakineman4s4a2.html)

En primer lugar, es necesario manifestar mi rechazo hacia todo tipo de violencia, ya sea simbólica, visual, carnal o de cualquiera de las posibilidades; soy consciente de haber nacido en una cultura que se sostiene precisamente en base a ella, ya que sin opresión no podría mantenerse; pero eso no me aleja de creer en la vía pacífica como única posibilidad de resolución ante conflictos y apuesto por la fortaleza que lleva intrínseca la vulnerabilidad y la ternura, vías por las que considero que únicamente se pueden configurar nuevas realidades que superen los conflictos y problemáticas planteados. Dicho esto, a modo de declaración de principios, expongo mi opinión al respecto de la violencia y el Accionismo Vienés.

Puede estar de acuerdo en que este movimiento fue muy necesario, potente y válido en su componente teórico; pero, en la práctica, considero que las pretensiones del Accionismo vienés no fueron conseguidas con el acierto y en la cantidad en que pudo haberse alcanzado, debido a cierta dispersión y falta de rigor en las propuestas.

En cuanto a los nuevos planteamientos que introdujeron con respecto a la muerte del arte y del artista, no tengo opinión contraria que argumentar, ya que estoy muy de acuerdo con lo que Noemí Sanz Merino y José Amezcúa Bravo manifiestan en su ensayo *Accionismo vienés. ¿Arte o violencia real?*, cuando dicen creer que estos “son los agónicos coletazos de un arte que está muriendo, acciones desesperadas que intentan escapar al ya mercantilizado arte de las vanguardias”<sup>72</sup>

Sin embargo, no estoy de acuerdo con los accionistas vieneses cuando hablamos de las prácticas sexuales violentas exhibidas ante un público. Estoy en abierto desacuerdo en esta parte, en tanto que considero que el Accionismo vienés, de alguna manera legitimó la violencia por el arte mismo, lo cual me parece contraproducente para un movimiento que surgía a raíz de la rabia, angustia y dolor que provocaba la violencia intrínseca a la cultura occidental. No estoy vetando prácticas sexuales de ningún tipo, pues eso no me pertenece; solamente manifiesto que la responsabilidad del arte es precisamente contar con el impacto mediático y social que tendrá en la población, y si se considera activista es necesario que dedique muchas de sus energías a la búsqueda de alternativas o soluciones con vistas a erradicar el problema sobre el que reflexiona; por lo que considero un grave error caer en instrumentalizar la violencia como lenguaje. Del mismo modo, también pienso que mi planteamiento se ha podido construir a partir de la valoración y diagnóstico de un movimiento artístico de los 60, es decir, que fue necesario, que los accionistas vieneses erraran en sus objetivos para que en la actualidad pueda estar segura de que ese modo artístico de operar no es al fin y al cabo factible; o habría que reestructurar y reinventar el modo, tras un previo análisis de las consecuencias violentas del impacto público.

El único participante accionista que las publicaciones resaltan como que en sus acciones sólo aludía a la violencia, sin caer en ejercitarla sobre su propio cuerpo, fue Schwarzkogler. Él estaba interesado en explorar a esta como algo gélido y tenso que representaba mediante atrezzo y utensilios médicos y hospitalarios. Pero Schwarzkogler

---

<sup>72</sup> [msbunbury.bitacoras.com/accionismo%20vienes.htm](http://msbunbury.bitacoras.com/accionismo%20vienes.htm)

entendía el cuerpo humano como *purgatorio de los sentidos* y, quizá por eso, terminó haciendo de su muerte su última obra de arte.

El otro factor importante a comentar, radica en la cuestión de género intrínseca al Accionismo vienés; pues es curioso como casi en todas las acciones que aparecen en los ejemplares, los artistas se muevan por la obra vestidos de traje o simplemente vestidos, al contrario que las mujeres que si bien aparecen mucho menos, y únicamente como modelos, cuando lo hacen, mayoritariamente es desnudas. Los accionistas vieneses creyeron estar dinamitando todos los esquemas mentales con respecto a la censura del cuerpo y la sexualidad; pero cayeron en la mayor torpeza de todas, y es que ellos mismos, con lógicas de pensamiento androcentristas, ejercieron la dominación y opresión sobre el cuerpo femenino. Creyeron estar provocando una revolución, pero no cayeron en la cuenta, de que como en todas las revoluciones habidas en la historia de la cultura occidental, el género fue algo silenciado, olvidado o secundario. En mi opinión, el principio de todos los conflictos en la sociedad se producen por la dominación de unos seres humanos sobre otros, y sin destruir los patrones mentales que llevan a unos a ejercerlo y a otros a mantenerlo, el triunfo de lo que se persiga no será alcanzado jamás<sup>73</sup>. Juan Vicente Aliaga también lo matiza cuando dice: “La carga machista y misógina en este movimiento se percibe en la inactividad de la mujer, en su condición de superficie manchable, ensuciable, usable, que se convierte en un leitmotiv reiterado hasta la saciedad.”<sup>74</sup>

A continuación, inicio la andadura por las propuestas, tratamientos y perspectivas que se asocian al *cuerpo* en la década de los setenta.

## **DÉCADA DE LOS SETENTA**

### **EUROPA Y ESTADOS UNIDOS: LA PERFORMANCE**

En la década de 1960, diversas/os escritoras/es comenzaron a cuestionar y demarcarse de la postura de algunas corrientes críticas que disociaban el estilo del contenido y fundamentaban que la obra de arte era una sinopsis fundamental para entender la intención clara y férrea de las intenciones de la/el artista. La matización de estas personalidades teóricas, junto con una muy interesante afirmación que Roland Barthes propuso, fueron los primeros pasos para que se fuera gestando un nuevo movimiento rico y ambiguo a partes iguales.

---

<sup>73</sup> No puedo extenderme más por esta vía, pero existen multitud de teóricas y teóricos reflexionando al respecto.

<sup>74</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Edit. Akal, D.L. 2007 Madrid. pág. 219

El filósofo Roland Barthes propuso “en la literatura la voz auténtica no es la escritura sino la lectura”<sup>75</sup>; con lo que de algún modo estaba tratando de aterrizar la idea de que cualquier obra de arte, ya sea desde la disciplina literaria, las artes escénicas, el cine, la pintura, la performance, etc. requerían de una mirada externa, y en ocasiones ajena, para producirse en su totalidad; ya que consideraba necesaria la reflexión e interpretación del público, pues el visionado de éste sería el que otorgara el significado y valor a la propuesta artística, enriqueciéndose de las múltiples lecturas de un mismo factor que cada persona, desde su particular perspectiva, puede aportar. En definitiva, Roland Barthes hacía un llamamiento a la flexibilidad y no determinación de las obras, en tanto que cada persona tuviera la libertad de encontrar en ellas lo que subjetivamente percibiese, haciendo crecer de este modo el potencial de las obras en sí. Esto fue algo que ya muchas/os artistas venían gestando, pues eran muchas y muchos las que se antepónían al concepto, la impronta y el comportamiento del artista que trabajaba mediante un proceso o metodología de individualidad.

Fue en Estados Unidos donde algunas/os artistas comenzaron organizando eventos o happening que implicaban la presencia, reacción e interacción del público, al tiempo que ellas y ellos realizaban una dirección creativa y participe de sí mismas/os en el suceso en cuestión. El panorama artístico occidental parecía estar obsesionado con un arte corporal que permitiera destapar las preocupaciones y necesidades de las/os artistas; lo que poco a poco les llevó a exhibir cuerpos, propios o ajenos como impulso por demostrar el *yo* como ente del ser. La teórica Vergine lo apunta de forma muy acertada cuando dice: “el individuo está obsesionado por la obligación de exhibirse para poder ser”<sup>76</sup>. Las/os artistas luchan por conseguir demostrar que el cuerpo es en realidad un lenguaje, simultáneamente trascendente e inmanente. La disciplina performativa, se fue consolidando de manera que nada pudiera determinarla y las vías de actuación mediante ella fueran muchas y diversas.

Pero la disciplina performativa conlleva una gran problemática que iremos revisando poco a poco, y que de modo abreviado viene confluír en preguntarnos si miramos igualmente un cuerpo femenino que uno masculino, si atendemos a las mismas cosas cuando lo observamos, si la demanda es la misma; y porqué esta desigualdad de la mirada.

Por su parte, la artista norteamericana Mary Nelly, plantea la imposibilidad de trabajar con o sobre el cuerpo femenino desnudo sin que este se convierta en espectáculo u objeto, debido a que considera imposible no ejercer la mirada patriarcal ante él si bajo esa lógica de pensamiento se asienta la cultura occidental. Es decir, que la artista considera que “el cuerpo femenino se halla tan sobrecargado de significados previos en el patriarcado que siempre termina siendo objetualizado”<sup>77</sup>. De este modo, Mary Nelly propone rechazar el que se aborde el cuerpo femenino desde sí mismo, ya

---

<sup>75</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. *El cuerpo del artista*. Edit. Phaidon, London 2006. pág. 13

<sup>76</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 19

<sup>77</sup> Fernández Polanco, Aurora (Edit.). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. MNCARS, D.L. 2007. pág. 108

que el uso de este ante un público conduce inexorablemente a recibirlo desde la exhibición o el voyeurismo.

Las/los artistas han encontrado en la performance y el cuerpo todo un universo de posibilidades que les ha permitido reflexionar sobre la identidad visual, la lingüística, el género, raza, sexualidad, discapacidad o cuestiones más concretas como la identidad de la feminidad y la masculinidad, y la identidad determinada, el sentimiento de yo y las convenciones sociales que nos condicionan, casi siempre coartando la libertad del sujeto. La teórica Amelia Jones (2006) matiza:

*“Los artistas han utilizado sus cuerpos para desarmar los parámetros de dichas convenciones y abandonar las señas de identidad aceptadas por la mayoría. A partir de reformulaciones de identidad inventivas, estimuladas por las visiones fantásticas y las demandas políticas, han surgido revisiones provocativas en torno al género y la sexualidad.”*<sup>78</sup>

En definitiva, en la década de los setenta se conflictúa sobre la represión sufrida a raíz de sucesos y acontecimientos políticos, económicos y bélicos de la sociedad occidental que no han podido ser digeridos o revisados por la ciudadanía con tranquilidad y libertad; desde la performance, las/los artistas consiguen vincular el cuerpo a la idea de sujeto y a la de entorno social; demostrando que hasta entonces el cuerpo había permanecido soterrado por los regímenes totalitarios que se guardaban el derecho de su significado y valor. Las posibles causas sobre el porqué de tales derroteros las manifiesta de manera óptima Amelia Jones (2006) cuando dice:

*“La ocultación del cuerpo en la época del movimiento moderno está ideológica y prácticamente vinculada a las estructuras del patriarcado, con todas las pretensiones colonialistas, clasistas y heterosexistas que estas producen y alimentan.”*<sup>79</sup>

Es por ello que los mecanismos y posibilidades corporales se agrandan, así como las posibilidades de trabajar el *cuerpo* desde la perspectiva artística. En los años setenta el cuerpo es el núcleo y corazón de la expresión y lo gestual, pudiendo abarcar con versatilidad cualquiera de los postulados sobre los que se reflexionaba, desde parámetros reivindicativos hasta los que permiten parodias de alienación con un objeto fetichista de consumo. En algunas publicaciones se alude a la temporada de los setenta como un periodo agresivo, loco y un tanto excesivo con respecto al *cuerpo*. En realidad, es fácil comprender la necesidad y causas que llevaron a muchas/os artistas a provocar lo mencionado anteriormente, y es más, hemos de tener en cuenta que fueron ellas y ellos quienes dotaron al cuerpo, a partir de sus tránsitos y experimentaciones, de una visión más real y propia. Aunque con mayor énfasis sobre el sujeto femenino, el cuerpo en general deviene como “abiertamente herido aunque políticamente activo.”<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 13

<sup>79</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 20

<sup>80</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 21

En todas las publicaciones consultadas aparecen matizadas algunas causas que originaron estas iniciativas y que procede queden glosadas también aquí. Desde la disciplina de la danza, muchos ballets comenzaron a investigar sobre lo estricto de su educación corporal, pues hasta entonces siempre se habían silenciado los esfuerzos que llevaban a disponer con, dudosa plasticidad, del cuerpo humano y el deleite de sus movimientos. Entre los años 1972 y 1976 se fue desarrollando la *Contact Improvisation*, donde las bailarinas y bailarines improvisaban en soledad o en colectivo, implicando al público para compartir el momento, lo que retroalimentaba a la performance y a la danza a partes iguales.

Por otro lado, se cree que tantas exhibiciones corporales y planteamientos artísticos que finalizaban en danzas orgiásticas de las/los intérpretes, estuvieron sostenidos por el uso de estupefacientes o sicotrópicos. Esa es una tesis, en mi opinión, nada abordable, puesto que siempre, y a lo largo de toda la historia, el ser humano viene recurriendo a drogas como vía para superar traumas o experimentar sucesos alucinatorios que, obviamente bajo un consumo responsable, no hacen sino explorar las posibilidades de la consciencia. Por lo que la asociación entre drogas y arte corporal no me parece nada nuevo por común, así como tampoco lo es el vínculo droga y vida.<sup>81</sup>

Retomando el hilo, los años setenta pretendían ser una erupción sobre todo lo vivido anteriormente, y ante estos impulsos de democratización por parte del arte se abrieron dos vías o ejes de funcionamiento artístico sobre el *cuerpo*; por un lado se encontraban las representaciones de sucesos cotidianos y las vivencias y experiencias del cuerpo; y por otro, las representaciones donde el *cuerpo* se registraba como obra de arte en sí. Pero por cualquiera de las maneras se denotaba un carácter teatral intrínseco a las posibilidades del *cuerpo*, por lo que lo que los cuerpos, claramente interpretativos de las manifestaciones del arte corporal, estaban en conexión directa con los cuerpos reivindicativos de movimientos en pro de los derechos humanos; aunque, de una manera más obvia en el caso de las/los artistas que vivían latentemente el (los) feminismo (s).

En la década de los setenta ocurrieron múltiples sucesos que la hicieron ser uno de los periodos históricos más ricos. A la revolución francesa de mayo del 68, que se originaba por oposición a la sociedad de consumo hacia dónde la clase política aboca al país, se unieron otras revoluciones o movimientos que consolidarían el cambio de algunos paradigmas que hasta ahora no habían sido superados por parte de la sociedad occidental. El movimiento hippie aportó el amor libre y el desvinculamiento de la sexualidad como único agente procreador; el cuidado, respeto y responsabilidad sobre la Tierra y los derechos e igualdades para las personas de piel negra; al mismo tiempo se origina el Movimiento por la liberación de la Mujer en Francia, y dos interesantes teóricas publican libros de gran impacto occidental –aunque nada que ver con el que debería haber sido- y con contenidos relacionados con el *cuerpo*. La que abordaré en

---

<sup>81</sup> No puedo extenderme más sobre este tema, pues propicia una nueva e interesante tesis, pero si quiero señalar la facilidad a tener prejuicios sobre las drogas, cuando por otro lado no hay persona que no las consuma. Ahora bien, el debate se origina cuando entramos a plantearnos qué entendemos por droga y porqué.



primer término es la también artista estadounidense Kate Millet, quien publicó *Política sexual* (1970) y, en Europa Laura Mulvey publicó *Placer sexual y cine narrativo* (1975).

Al mismo tiempo, Judith Chicago y Miriam Shapiro gestaron el programa de la Cal art de California, *Woman house*; Betty Friedan escribe *La mística de la feminidad* y el Nouvel Observateur de Francia publica el Manifiesto 343 a favor del aborto; con las firmas de Simone de Beauvoir, Marguerite Duras entre centenares de mujeres que declaraban haberlo experimentado. En 1973 se elimina la homosexualidad de la lista de trastornos mentales de la Asociación Americana de Psiquiatría y en 1978 se detecta en San Francisco el primer enfermo de sida, lo que poco a poco llevaría a pequeños cambios que, afortunadamente, hoy sentimos como normalidad.

## ESTADOS UNIDOS 1970.

### KATE MILLET: POLITICA SEXUAL Y EL FEMINISMO RADICAL

En la década de los setenta la teórica, productora de cine y escultora Kate Millet<sup>82</sup> presentaría su tesis *Política sexual* que causó y consumó cierto devenir en la historia de Occidente.

En primer lugar, es indispensable matizar que el irrenunciable legado de Kate Millet no podría haber sido tal sin la ayuda, cooperación y esfuerzo de otras muchas compañeras que, a lo largo de la historia, han reflexionado sobre lo mismo, llegando a puertos diferentes pero parecidas conclusiones. Con esto quiero decir que aunque se considera a Kate Millet una de las representantes del feminismo radical más destacada, esta corriente feminista también surge a partir del esfuerzo intelectual de Betty Fridan, Germaine Greer, Andrea Dworkin, Anna Koedt<sup>83</sup>, Shulamith Firestone, Sheyla Jeffreys o Monique Witting entre muchas otras.

Pero es cierto que se entiende, de alguna manera, que *Política sexual* ocasionó definitivamente el denominado feminismo radical. Millet fue quien terminó de conceptualizarlo, aunque viniera gestándose en los sectores críticos de la década anterior. A partir de sus postulados la teórica consolidó una teoría de análisis que refutaba la jerarquía de los sexos como categorías sociales y políticas, en tanto que reivindicaba la sexualidad y el aborto como derechos imperantes de las mujeres, ya que ocurren en sus cuerpos.

---

<sup>82</sup> En la actualidad y según contó ella misma en la conferencia que dio en Madrid en 2010, y a la que tuve la suerte de asistir, la artista vive en un apartamento entre Nueva York y su granja a una hora de la ciudad, donde dirige una Colonia para Mujeres Artistas.

<sup>83</sup> Anne Koedt es una de las feministas que reflona sobre como la supremacía masculina deviene por la necesidad ególatra con la que son educados “los varones”

La teórica Alicia H. Puleo manifiesta, en su artículo *Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical*, que los estudios abolicionistas ya hechos dejaban claro que la opresión entre las diferentes razas o etnias era de carácter político y que, en base a esto, el feminismo radical se articuló concluyendo que la opresión entre sexos surge como imperativo para mantener el sistema y carácter político de la sociedad Occidental. La teórica también matiza “el separatismo de las feministas radicales surge, pues, de una de las muchas experiencias históricas de decepción con respecto a causas políticas y emancipatorias que han negado el reconocimiento y la reciprocidad de las mujeres” y explica la definición de feminismo radical como teoría crítica cuya máxima intención es llegar a la raíz del conflicto o problemática que analice, en este caso, la dominación u opresión de los sexos.

El feminismo radical practica continuamente la denominada “hermenéutica de la sospecha” para mirar las realidades, pues considera que bajo lo aparente o las apariencias, siempre existen relaciones de poder. Por su parte, *Política sexual* descubre esas relaciones de poder y situaciones, contextos y/o mecanismos que lo provocan. Tanto el feminismo radical como *Política sexual* se preguntan e interesan por descifrar qué pudo suceder antes, si la explotación a la dominación o viceversa, y analizan las diferencias y similitudes entre el sexismo y el androcentrismo; resolviendo que el androcentrismo es más complejo de detectar ya que requiere de un estudio previo de deconstrucción cultural o revisión de la cultura patriarcal. A partir de esto Kate Millet en *Política sexual* detecta e identifica el patriarcado como agente de dominación universal; estudia, teoriza y amplía el discurso sobre el poder y la política, analiza el sistema sexo-género -ya asumiendo que solo responde a claros intereses patriarcales- y todo ello desemboca en un disciplinado y estricto cuestionamiento de la sexualidad y el rechazo radical hacia la heterosexualidad obligatoria y la violencia sexual patriarcal. Por tanto, considera el androcentrismo como omnipresente en todas las situaciones y contextos, y da las herramientas necesarias a modo de “lentes” que permiten descubrirlo y tratar de combatirlo.

Así, Kate Millet (2010) escribe:

*“El coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmos representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura. (...) Cabe ampliar esta definición, entendiendo por política un conjunto de estrategias destinadas a mantener un sistema. Si se considera el patriarcado una institución perpetuada mediante tales técnicas de gobierno, se llega al concepto de política sobre el que se basa este ensayo.”*<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Millet, Kate. *Política sexual*. Edit.: Cátedra. Madrid 2010. pág. 67

Más adelante la teórica especifica lo que entiende por política “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo.”<sup>85</sup>

De este modo, Kate Millet (2010) razona: “En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siguiera se reconoce la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de “colonización interior”, más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder.”<sup>86</sup>

En un determinado momento de *Política Sexual*, Kate Millet resume: “el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven.”

*Política sexual* está dividida en tres partes, en primer lugar Millet ordena una amplia teoría de la política sexual a partir del análisis crítico de elementos de estatus, identidad y roles y, desde aspectos de índole ideológica, biológica, sociológica, antropológica, etc. La autoría también establece una interesante comparativa entre sexismo, racismo y androcentrismo.

En segundo lugar, Millet organiza una visión histórica, repasando distintos teóricos de la historia occidental, que se manifestaron a favor y en contra de la igualdad de sexos; como Rosseau, Jonh Stuart Mill, Freud, Engels, etc. y revisa las supuestas revoluciones sexuales de 1830-1930 y la que se produjo entre 1940 y 1960. Kate Millet analiza el periodo que va de la década de los 30 a los 60 centrándose en los “totalitarismos viriles”<sup>87</sup> del fascismo y estalinismo; argumentando que se generan como medidas de control sobre el empoderamiento de la población. O lo que es lo mismo, que surgen como reacción ante los avances de las mujeres por su liberación.

En tercer y último lugar, Kate Millet vuelve la mirada hacia literatos como D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet, los cuales plasman en sus obras la política sexual contra las mujeres que anteriormente ha conceptualizado.

Finalizo, a modo de conclusión sobre Kate Millet, pero en palabras de Alicia H. Puleo:

*“Según Kate Millet los hombres poseen todos los resortes del arte, religión, filosofía, también la industria, las finanzas, el ejército, la policía y el gobierno. (...) El patriarcado se ajusta a cualquier sistema económico-político (feudalismo, democracia occidental, socialismo real...) y es universal. Suele recurrir siempre a la fuerza (violaciones, escisión, prohibición del parto, prostitución, reclusión, velo) (...) La*

---

<sup>85</sup> Millet, Kate. Op, cit., pág. 68

<sup>86</sup> Millet, Kate. Op, cit., pág. 70

<sup>87</sup> Término acuñado por Juan Vicente Aliaga

*interiorización de los valores patriarcales impide la autoestima ya que las mujeres se menosprecian y subestiman a las demás. Las que han tenido éxito suelen declararse femeninas, entendiendo por ello antifeministas, para subrayar su aceptación del orden patriarcal. De esta manera, se transforman útiles coartadas del patriarcado para negar la discriminación de género.*”<sup>88</sup>

Así, Kate Millet confiere y aporta una nueva perspectiva en relación al *cuerpo*, ofrendando una cantidad ingente de material para las décadas futuras y sus perspectivas de vida en cuanto a los derechos y deberes de las personas, sea cual sea su sexo, su orientación sexual y su género.

## LONDRES 1975

### LAURA MULVEY. PLACER VISUAL Y CINE NARRATIVO

En 1975, la teórica, cineasta, crítica y profesora Laura Mulvey publicó un polémico artículo que desestabilizó al público y crítica en general al estructurar, según ella, cómo se organizaba la mirada en el cine clásico hollywoodense.

En el artículo *Placer visual y cine narrativo* Laura Mulvey se propone argumentar, mediante el análisis y la reflexión, cómo el poder político dispone la mirada, centrándose en el ámbito fílmico. Anteriormente, Mulvey había realizado diversos ensayos de investigación donde se planteaba cómo refutar la identificación del espectador masculino-obsérvese que no el público- como única mirada, pues según la teórica el cine era hecho exclusivamente para el hombre, al tiempo que cooperaba en la construcción de su mirada o perspectiva. Para argüir tal tesis, analizó el cine de Hollywood de los años 30, 40 y 50, desde la hipótesis de que “la diferencia sexual queda marcada a través de la mirada.” Finalmente, sus cuestionamientos cooperaron para consolidar una teoría fílmica crítica, desde la perspectiva feminista como campo de estudio.

Laura Mulvey determinó, con precisión y exactitud, su objeto de estudio y examinó las estructuras de poder que jerarquizan a las personas en la sociedad occidental, bajo la lógica del pensamiento patriarcal. Todo ello lo extrapoló al ámbito fílmico, donde fue analizando películas, escenas y conductas para completar su veredicto. Se sumergió en un profundo análisis del psicoanálisis y los postulados de Freud, para fundamentar cómo “la comprensión de las dimensiones psíquicas de la

---

<sup>88</sup> Amorós, Celia; De miguel Ana (coord.) *Historia de la Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Edit.orial Minerva. Volumen II. Madrid 2005. pág52

cultura popular se combina con el proyecto político de tornar visibles los mecanismos inconscientes de la relación entre imagen y mirada.”Según Mulvey, la teoría psicoanalítica es usada cómo una herramienta política para visibilizar como el inconsciente patriarcal de todas las personas que nacen bajo el yugo de esta cultura, organiza la estructura del cine. O dicho de otro modo: cómo quienes producen el cine, al estar inconscientemente bajo la lógica del patriarcado, reproducen las mismas conductas, patrones de comportamiento, preferencias o prejuicios, en la película en cuestión sobre la que trabajen. Laura Mulvey plantea romper con dicha manera de operar para dinamitar esta forma de placer de la mirada, que según ella supone violencia simbólica para el personaje femenino, y buscar o plantear un “nuevo lenguaje de deseo”.

En *Placer visual y cine narrativo* Mulvey se proponía dos claros y muy ambiciosos objetivos: por un lado argumentar el porqué de la necesidad de una ruptura con el cine clásico que se estaba haciendo; la segunda vertiente era experimentar e indagar en nuevas formas de deseo que no perjudicasen a nadie. Aunque su artículo causó mucho impacto, la segunda opción casi no tuvo mella. La hipótesis vertida en primer lugar fue la que le otorgó el reconocimiento social; y no debido a que la crítica apoyara sus argumentos, sino todo lo contrario.

Según Laura Mulvey, en las películas clásicas hollywoodenses desempeñan un gran papel conceptos estudiados en profundidad por el psicoanálisis, como voyeurismo, narcisismo o fetichismo, y que todos tienen relación con la “construcción de una visión masculinista de la mujer.”Tratando de resumir al máximo sus postulados Mulvey plantea que existen dos vías contrarias entre sí pero que se complementan al originarse ambas en la mirada, la forma de mirar a alguien o algo. De ahí que considere que el voyeurismo o la escopofilia -lo asocia con el sadismo-, sea el acto de subyugar a alguien a partir de la mirada: es decir, a partir del modo en que se mira, se puede estar poseyendo o violando la intimidad de la persona. Mulvey razona que esta actitud masculina es la que da coherencia narrativa al filme, ya que organiza la secuencia y la película con una temporización lineal tradicional de un comienzo y un fin; reflexiona sobre el narcisismo como necesidad del varón de identificación con el personaje masculino, y el fetichismo como miedo del varón a la castración del pene. Que según Freud, está directamente relacionado con los miedos masculinos de ser femenino o no varonil, entendiendo esto como denigrante. El proceso de fetichización se origina con planos fílmicos del cuerpo femenino, fragmentado para el deleite y placer erótico del personaje masculino y/o el espectador.

Hemos de tener en cuenta que para el psicoanalista Sigmund Freud, lo que produce la diferencia entre seres humanos es la anatomía corporal y genital de los mismos, pero interpretados por él en términos de ausencia o presencia del falo. Lo que otorga claramente preferencia hacia el mismo; y de ahí que articule conceptos tan

famosos como la *envidia del pene*, la *angustia de castración*, la *histeria femenina* o los mismísimos complejos de Electra y Edipo.

Estos mecanismos, puestos en cuestión por Mulvey, son los que ocasionan de manera recíproca, que el planteamiento de las películas en el cine clásico de los estudios de Hollywood sea siempre dispuesto de igual manera: el personaje masculino es complejo por ser la clave de la narración que provoca que se produzca la historia, es el agente activo de la película; el personaje femenino, por el contrario, carente de matices, es el agente pasivo, el que acompaña pero que tan solo se muestra con el objetivo de ser observada.

Mulvey plantea el cine desde términos políticos como mecanismo de consolidación para la lógica patriarcal; que se asienta en la necesidad de diferenciación de los sexos y géneros. Según ella “le muestra lo que quiere ver” al espectador manipulado, quedando la espectadora en una posición constreñitiva ya que solo puede elegir entre ser objeto o travestirse, es decir entre ser femenina y atender a la forma o convertirse en varón, si quiere acceder a los contenidos, aventuras y peripecias del protagonista. Sea como fuere, ninguna de las dos posiciones apuestan por la libertad de dejar ser lo que se quiera ser y como se necesite ser. De forma que queda representada visualmente una especie de “jerarquía invisible” que ayudará a configurar la realidad, consiguiendo para bien del patriarcado que la mujer quede entendida, incluyo por ella misma, como lo imperfecto o inferior. El falocentrismo, como se denomina a dicha corriente de pensamiento, considera a la mujer como elemento acompañante del varón, sin autonomía y por lo tanto sin libertad, pero necesaria para el éxito de este.

Laura Mulvey sorprendió al mundo occidental con su analítico pensamiento y supuso un gran impulso para la teoría feminista de los 80; pues abogaba por la ruptura de los adoctrinamientos de placer y alentaba a la búsqueda de nuevas posibilidades, tanto del placer y del deseo, como a la producción y construcción de un contra-cine.

Aunque las críticas de todo tipo le llovieron por todos lados, Mulvey ha seguido reflexionando y revisando lo que en aquel artículo visibilizó, y en 1993 publicó otro ensayo donde aportaba nuevos planteamientos y cuestiones, sin retractarse de nada de lo que articulara en 1975. Unas palabras más recientes de la autora recapacitaban:

*"La primera consideración que me gustaría hacer es que ese artículo fue escrito en un contexto particular, anterior a la consolidación de los estudios de cine en Inglaterra, o tal vez en el momento en que esos estudios estaban comenzando a ser pensados. Pero el artículo fue escrito más sobre el impacto del movimiento de mujeres que sobre los estudios de cine. Pienso que existe una fuerza y una fragilidad en ello. La fuerza es que el artículo fue escrito de forma polémica y retórica, desde una manera de pensar que viene más de un movimiento político que del contexto académico. No tiene notas al pie. No hace contra-argumentos. Procura sustentar fuertemente su propio punto de vista. Tiene una estructura cuidadosamente modelada para que todas las*

*partes puedan ser vistas encajando unas en otras, como en un rompecabezas. Pienso que esa es una de las razones por las cuales el artículo perduró. También fue escrito en la forma desound bites, como se dice hoy en día, lo que quiere decir que muchas de sus frases pueden ser fácilmente extraídas del texto y citadas. Esa forma en que fue pensado y concebido viene mucho más de un modo político de pensar que de un modo académico. Por un lado, eso significa que tiene un cierto impacto, vigor, fuerza, que contribuyó a su longevidad. Por otro lado, no tiene aquellas cualidades académicas de reflexión cuidadosa y de argumentación minuciosa. Así, imagino que debe haber sido tal vez difícil de integrar al discurso de los estudios de cine.*"<sup>89</sup>

## **ESTADOS UNIDOS 1972.**

### **PROGRAMA DE LA CalArt: *Womanhouse*.**

La artista Judy Chicago, junto con sus compañeras Miriam Shapiro y Faith Wilding crearon un programa de educación artística feminista en el Fresno State Collage, de Estados Unidos<sup>90</sup>. Eligieron a otras 21 mujeres, de diferentes edades, interesadas en participar en la propuesta. El objetivo principal consistía en crear un foro de creación y experimentación artística que abordara el quehacer artístico, tanto la teórica como la práctica, desde una perspectiva de género. Para ello, las alumnas fueron seleccionadas a partir de la discriminación positiva de ser mujeres, pues querían mantener al margen a creadores masculinos, para explorar si la ausencia de estos les beneficiaba en su libertad de creación o les perjudicaba. Querían, a toda costa, que cada alumna desarrollase su propia identidad, tanto subjetiva como de carácter crítico, para que desplegaran, sin impedimentos, su ambición personal y zafarse de este modo de las pautas impuestas por una sociedad patriarcal, que origina estereotipos de lo femenino o propicia la exaltación de lo masculino.

Fundamentalmente, *Womanhouse* consistió en un proyecto de reparación y reconstrucción de una vieja casa abandonada en Los Ángeles, donde acondicionaron todos sus habitáculos, convirtiéndola metafóricamente en el espacio opresivo por antonomasia para la mujer, el doméstico. Los trabajos de albañilería, carpintería, fontanería y electricidad fueron llevado a cabo por las propias artistas del programa, ya que esa era precisamente una de las propuestas integrales del programa educativo, realizar los trabajos que culturalmente casi siempre son desempeñados por varones.

*Womanhouse* en definitiva, suponía diversas instalaciones o espacios donde pudieron realizar obras y performances que jugaban a cuestionar, desde la simbología y el carácter metafórico, conceptos, creencias o paradigmas que basaban sus argumentos en el famoso *es por naturaleza*. Este colectivo de mujeres trató de reflexionar

---

<sup>89</sup> Revista Audiovisual Miradas. Volumen 13. Mayo/Agosto 2005

<sup>90</sup> En la actualidad es el California State University de Fresno en Estados Unidos.

profundamente sobre la verdadera identidad natural (si la hubiera) de las mujeres y, más específicamente, sobre la identidad de todas aquellas que se oponían a la diferenciación sexual como modo de organización del trabajo. De tal forma que el proyecto acunaba, desde sus inicios, una clara intención de ruptura con los patrones tradicionales acerca de la mujer en la sociedad americana de los años setenta.

Los ejemplos más sonados sobre las acciones allí llevadas a cabo, son, por ejemplo, la performance realizada por Faith Wilding donde, en un ambiente acogedor, la artista teatralizaba la espera constante en la vida de una mujer: la de que el marido llegue a casa, las/os hijas/hijos salgan de la escuela y crezcan, la de ver cumplidos sus deseos, ver el cuerpo envejecer, etc. Faith Wilding desvelaba performativamente, la contraindicación de que el sentido del bienestar emocional, para dar cobertura psicológica a toda la familia, es algo que ha recaído única y exclusivamente sobre las mujeres. Con la paradoja de ser éste un esfuerzo y un trabajo nunca valorados. Faith Wilding proponía que la estancia de la mujer en la casa, era un trabajo agotador y tedioso, como tantos otros, y no viene determinado por cuestiones biológicas sino culturales. Otra propuesta giró en torno a la labor nutricia y las responsabilidades y atenciones que estas conllevan, que suponen, en la gran mayoría de casos, la extenuación de las mujeres: atrapadas en el bienestar de la familia y el servilismo constante hacia las/los demás, terminan por excluir o relegar sistemáticamente el cuidado propio. Este planteamiento fue desarrollado a modo de instalación en la cocina de la casa, donde colocaron docenas de esculturas con forma de huevos fritos, que descendían desde el techo, las paredes y el mobiliario, convirtiéndose gradualmente en pechos chorreantes; como metáfora de la carga perpetua y demoledora de la producción y alimentación de toda la familia.



*Womanhouse/ Kitchen/Menstruation Bathroom. Instalación. 1972*



Como último ejemplo sobre *Womanhouse* queda hablar de la interesante instalación organizada en uno de los cuartos de baño de la casa, donde reinaba una impoluta limpieza y orden. Todo el mobiliario y los accesorios fueron pintados de blanco, ensalzando la pulcritud asociada con la higiene. Pero como elemento detonador se hallaba, en la papelera, un tapón usado y multitud de papel higiénico, que trataba de ocultar la presencia de la sangre menstrual protagonista. Con esta propuesta, las artistas reivindicaban el carácter natural de la sangre y la menstruación, desvinculándola del concepto de higiene y tratando de hacerla partícipe de la vida cotidiana, con la normalidad con que debería. Así denunciaban el pánico social existente con respecto a la menstruación, llegando a considerarlo como un tema tabú.

En palabras del propio Juan Vicente Aliaga (2004):

*“El proyecto Womanhouse no habría existido de no haberse producido la fructífera experiencia docente dirigida sólo a mujeres que impulsó Judy Chicago, pero bien es cierto que el eco mediático de la Womanhouse fue considerable en todo el país y que incluso la revista Times le prestó atención”*<sup>91</sup>

Tal dato se ha de tener en cuenta sabiendo que *Womanhouse* fue abierto al público tan solo por un mes y fue visto por casi diez mil personas, que asistían avisadas mediante el boca a boca, puesto que las artistas no lo difundieron a través de los medios de comunicación: fueron estos lo que acudieron interesados por el éxito popular.

La forma de enseñanza artística empleada por Chicago y Schapiro se basaba en la premisa fundamental de propiciar un ambiente de alimentación para el crecimiento colectivo y sin prejuicios. De ahí que el colectivo se consolidara en base a un manifiesto que abogaba por determinadas leyes de funcionamiento que giraban en torno a la calidad de la convivencia, basadas en el consentimiento, apoyo y comprensión mutuo; para animar, proponer y fomentar que aflorasen todas las necesidades artísticas del grupo y abordarlas de manera asamblearia y colectiva. Abarcaron estas dinámicas desde el planteamiento de las propuestas en foros de debate, hasta la búsqueda de materiales para realizar las mismas.

*Womanhouse* supuso un detonante muy importante para el arte occidental y, más en concreto, para el arte interesado en las diferencias de género y la experimentación corporal; puesto que puso en entredicho -y demostró- que el determinismo biológico para respaldar las diferencias sociales no era algo casual sino meramente cultural.

---

<sup>91</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: Una travesía del siglo XX*. Edit. Nerea. Madrid 2004. pág. 55

## ICONOGRAFÍA VAGINAL

En 1974, la experiencia de Womanhouse lleva a Judy Chicago y Miriam Shapiro a escribir un artículo a dúo, que titularon “Iconografía vaginal”<sup>92</sup>. En él reflexionaban sobre ciertas intuiciones y preocupaciones que hacía tiempo venían arrastrando: se planteaban la posibilidad de que exista un modo de hacer artístico esencialmente femenino y, en caso afirmativo, si existiría de este modo una naturaleza femenina común en todas las mujeres. A partir de este artículo, las artistas reivindicaron la existencia de una imaginería propiamente femenina, ya que observaban multitud de creaciones artísticas hechas por mujeres donde, según ellas, se evoca o demuestra cierta tendencia hacia lo orgánico, la curva y lo circular. Chicago y Shapiro bautizan como “iconografía vaginal” el universo de formas circulares que descubren, y alimentan un provechoso debate que tardó 20 años en adormecerse. Judy Chicago y Miriam Shapiro revisaron las obras de muchas artistas y sugirieron que esta tendencia hacia la forma elíptica, podría estar organizada de manera consciente o inconscientemente, como una metáfora de la vulva y, por ende, con el cuerpo femenino en sí.



Judith Chigago. Diseños de vajilla para *The Dinner Party*. 1974

Sea como fuere, en la década de los setenta ocurrieron simultáneamente varios acontecimientos que hacen de ella una de las más productivas y provechosas del arte occidental. Por un lado las hipótesis de Chicago y Shapiro, que trataban de articular un discurso que aunaba feminismo esencialista con prácticas artísticas; por otro, tanta proliferación de flores, círculos y formas ovoides, también estaba vinculada a un determinado gesto político por parte de las artistas, que intentaban producir una nueva iconografía feminista; pues se veían vacías de representaciones con las que identificarse realmente, y esto les brindaba la oportunidad de generar sus propias autorrepresentaciones de sí mismas, muy lejos de las creencias y paradigmas que el patriarcado había ido asignando al cuerpo femenino. Contaban también con la intuición que la gran mayoría de artistas tenía acerca de, que la invisibilización de otras mujeres creadoras por parte de la historia del arte; esta influido en sus propias subjetividades. Tales acontecimientos impulsaron a que otras muchas artistas promovieran ambiciosos

<sup>92</sup> Las alusiones al respecto de esto pueden aparecer de diferente manera en función de la publicación que se revise, pero ambos términos iconografía, iconología o imaginería quieren manifestar lo mismo.

proyectos relacionados con la representación de la mujer en todas las temáticas desde donde se le aborda, pero poniendo especial énfasis en la sexualidad femenina.

La propia Judy Chicago emprendió un proyecto personal abocado a la libertad de las formas orgánicas, y realizó numerosas representaciones donde, a partir de un núcleo central, se yuxtaponen flores, el corazón, el sol y otros elementos que simbolizan, según ella. Mediante la oda al útero perseguía plantear, de forma icónica y artística, la problemática de una diferenciación sexual de los cuerpos y personas. Las críticas recibidas por Judy Chicago y Miriam Shapiro son muchas y muy diversas, pues las opiniones y debates sobre el tema demuestran la rica controversia de la propuesta. Y ya que el conflicto gira en torno a *mujer, representación, cuerpo, sexo y sexualidad*, todos los posicionamientos cooperan a que el/los feminismo (s) sea una teoría mucho más completa, diversa, honesta y real.

Una vertiente crítica al respecto del tema, la perpetran Roszika Parker y Griselda Pollock cuando manifestaban que “Estas imágenes vaginales se prestan a peligrosos malentendidos. No alteran radicalmente la identificación secular de las mujeres con la biología, ni desafían la asociación de las mujeres con la naturaleza. En cierto sentido, se limitan a perpetuar la definición de la identidad femenina en términos exclusivamente sexuales”<sup>93</sup>. El temor de Parker y Pollock era que, con la línea de representación propuesta por Chicago y Shapiro, la mujer quedase nuevamente reducida a lo corpóreo, sin atender a otros potenciales de la condición humana.

Esta línea de pensamiento es también la que decide Patricia Mayayo, quien plantea que lo importante de la cuestión no es potenciar, descubrir o reinventar las nuevas formas de la identidad sexual de las mujeres, sino hacer hincapié en que esta identidad sexual se adquiere mediante un arduo proceso de socialización. Con ello, hace alusión a la célebre máxima de Simone de Beauvoir cuando declara “la mujer no nace, se hace.”

Por su parte, la teórica sobre género Susana López Varó, razona:

*“No se cree que el arte tenga sexo, sino que puede hablar acerca del sexo. Pensar que hay un arte de mujeres es una solución esencialista a un problema educacional ocasionado por una cultura patriarcal, en que se nos ha hecho pensar que somos más diferentes de lo que en realidad somos. Si en la petición por la igualdad hablamos desde la diferencia o desde una igualdad separatista en la que diferenciamos Arte y “arte femenino o feminista” es crear un ghetto dentro del mismo ghetto que la sociedad patriarcal nos ha creado. Se debe incorporar ese “otro”, que nos han hecho creer a las mujeres que existe dentro de cada una de nosotras, al discurso genérico del*

---

<sup>93</sup> Adsenchuk, Rosa. Revista de psicoanálisis y estudios culturales. Las mujeres en el cuerpo del arte; Iconografía, idearios y vicisitudes de la sexuación.  
[www.psykeba.com.ar/articulos/RA\\_Mujeres\\_en\\_el\\_cuerpo\\_del\\_arte\\_iconografias\\_y\\_sexuacion.htm](http://www.psykeba.com.ar/articulos/RA_Mujeres_en_el_cuerpo_del_arte_iconografias_y_sexuacion.htm)

*Arte, pues si se aboga por un separatismo contribuimos, a reforzar el estereotipo de “esferas separadas” vigente desde el siglo XIX.”*<sup>94</sup>

La diversidad de opiniones salta a la vista, pero creo imprescindible matizar que esta riqueza de controversias es la que posibilita que el potencial del feminismo sea el que es. Eso a pesar de que no cuenta con ninguna facilidad para imperar en grandes colectivos; aflorando esto como clara demostración en sí de organizaciones sociales pequeñas, más críticas y asamblearias; es decir, como pequeños colectivos o comunidades empoderadas, conectadas e interconectadas unas con otras, como posibles organizaciones ciudadanas a explorar.

La década de los setenta es como la eclosión de un huevo: muchos factores se aglutinan y concentran en el interior del mismo, provocando la ruptura de la cáscara y la posterior salida de una amalgama increíblemente sustanciosa. En los setenta, todas las perspectivas y trayectorias corporales o sobre el *cuerpo* ya comentadas, hacen que trabajar con él se normalice, hasta alcanzar prácticas cada vez más frenéticas que muestran y demuestran la censura con que se estaba viviendo este tema y los aledaños. Ante tal realidad, las/los artistas entran en una fase o periodo en cuanto al modo de enfocar y operar en sus obras; no denuncian ni proponen alternativas, sino que comienzan a hacer muestras hiperbolizadas de los mecanismos de alienación sobre los que reflexionan.<sup>95</sup>

Con ello, el cuerpo pasa a tratarse como soporte, material, lugar o espacio donde cuestionar y deliberar sobre conceptos en un principio muy abstractos como la identidad, sexualidad, individualidad, lo público y lo privado y las categorías sociales que cada persona o cuerpo puede desempeñar o significar en el colectivo occidental. Dichas prácticas han ido fomentando que muchas de las aseveraciones que se tomaban como verdades absolutas -aludiendo al famoso *es por naturaleza*, que solo pretendía y pretende dar legitimidad al pensamiento patriarcal esquivando posteriores interpelaciones-, comenzaran a plantearse como realidad ficticia; es decir, como instrucciones aprehendidas y no revisadas, que mantienen y reafirman la vigencia de estas. Me refiero, concretamente, a los estereotipos o arquetipos femeninos y masculinos, roles representados por *mujeres* u *hombres*, que siempre se han sostenido y afianzado con claros intereses patriarcales, eclipsados por supuesta ingenuidad adherida a lo cultural.

El cuerpo es el espacio o lugar donde, en cada persona, se articulan los imperativos culturales, de estética, moralidad o tradición y los poderes públicos y privados; o que, por el contrario, se torna como campo de batalla o lugar de resistencia u obstinación para no se adueñen de la mente y cuerpo, pasando a ser presiones muy opresivas de cara al impacto social y familiar.

---

<sup>94</sup> Edición digital de la Revista Vulture 3/12/ 2010. [www.revistaculturalvulture.com/](http://www.revistaculturalvulture.com/)

<sup>95</sup> En algunas publicaciones se alude también al consumo de estupefacientes de la época de los sesenta y setenta, pero de nuevo, esto no es algo muy relevante puesto que toda la historia está marcada por el consumo de drogas inherente a la condición humana.

La crítica Nelly Richard afirma con precisión:

*“La división entre lo público (la esfera de productividad social) y lo privado (todo lo que queda fuera de esta esfera) solo puede determinarse al nivel de lo que entendemos como vida cotidiana; a saber, los microcircuitos intersubjetivos que existen entre la pareja o la familia, el trabajo, la organización doméstica, los movimientos urbanos, etc. El cuerpo es la fase principal en la que esta división deja su rastro.”*<sup>96</sup>

Otra línea de investigación con respecto al *cuerpo*, que comienza a desarrollarse en esta década, es la asociada al cuerpo doliente. Mediante la performance y el *cuerpo* numerosas/os artistas reflexionan sobre el dolor corporal como si se tratase de un espacio privado, en lucha con el espacio público o el exterior. Cómo la cultura dictamina las vivencias y experiencias corporales en todas sus posibilidades, ya sea como entiende y vive la enfermedad, la opresión, la diversidad o la muerte. Esto lleva a muchas/os performers a indagar sobre el dolor y el sufrimiento a partir de una dolencia o el padecimiento de una enfermedad que modifica al cuerpo con la consiguiente opresión que ello genera a nivel político, económico y social. Las/los artistas exploran todas las vertientes de este campo, posibilitando que líneas de investigación corporal como el masoquismo, en todas sus acepciones, vayan tomando fuerza; así, mutilaciones o acciones violentas sobre el cuerpo en el contexto artístico, van aportando a este de un carácter de “material”, herramienta plástica en la que la intención no es como se comentaba anteriormente -representar o teatralizar una situación usando a este como vehículo-, sino que en este caso se trata de intervenir físicamente en el cuerpo con la intención de “revelar de forma simbólica la estructura de los pactos que realizamos cuando intentamos llegar a un acuerdo con una conciencia indeterminada e inquietante de nuestros cuerpos.”<sup>97</sup>

Artistas como Gina Pane, Marina Abramovic y su entonces compañero Ulay, Athey, Chris Burden o la pareja Sheree Rose y Bob Flanagan, fueron algunas y algunos de las/los que acogieron con entusiasmo esta metodología, que permitía dejar atrás el lenguaje simbólico de la violencia corporal para ser sustituido por el de la violencia explícita sobre el cuerpo como metáfora de la realidad. Asimismo, Amelia Jones (2006) explica:

*“Tanto Athey como el dúo Flanagan/Rose emplean violencia interpretativa- que aceptan alegre o incluso extáticamente-para exorcizar la violencia interna que la enfermedad provoca en sus cuerpos.”*<sup>98</sup> (...) *La equiparación del cuerpo que sufre con un cuerpo al borde de la socialidad- incluso un cuerpo equilibrado entre la vida y el terreno desconocido de la muerte- parece ser la base de las obras de arte corporal autolacerantes de Gina Pane (...) poniendo en práctica literalmente lo que Ana*

---

<sup>96</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 25

<sup>97</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 32

<sup>98</sup> Bob Flanagan padecía fibrosis quística, lo que le llevó a trabajar hasta su muerte en numerosas ocasiones directamente en su habitación del hospital donde esporádicamente tenía que pasar periodos.

*Mendieta y Hannah Wilke hacían metafóricamente a través de las heridas simbólicas.*<sup>99</sup>

Algunas de las interesantes performances de Gina Page, como *Escalade* consistieron en situar una escalera repleta de sobresalientes en cada peldaño de la misma, lo que provocaba que ante el movimiento repetitivo de la artista de subir y bajar, los sobresalientes terminaran por herirle las plantas de los pies. Esas lesiones vienen a simbolizar el impacto del cuerpo como material hecho de carne. Puesto que, como declaraba la propia Gina Pane; el cuerpo nunca pertenece por completo a quien lo porta.



Gina Pane/*Azione sentimentale*. Performance. 1973

Gina Pane trata de analizar cómo el entorno social, político y cultural, mediante esquemas mentales que estructuran a la persona, terminan poseyendo de una u otra manera el cuerpo de la persona, tanto en lo individual como en lo colectivo. Así, en otra de sus performances, *Azione sentimentale*, realizada en 1973 para la galería milanesa *Diagrama*, la artista estructura a partir de tres escenas, conectadas cronológicamente, la intromisión de lo social y lo cultural en las relaciones entre mujeres, tanto en el ámbito amoroso como en el afectivo o corporal. En esta performance, Gina Pane hace uso metafórico y simbólico de la rosa blanca, como elemento que una mujer traslada a otra mediante su relación y conexión, y la roja como alusión a la relación de la vida y la muerte y, por ende, con la maternidad y el vínculo entre la madre y la hija o el hijo. Finalmente, la artista ofreció su brazo a un público atónito, compuesto solo por mujeres, y fue incrustando las espinas de la rosa, una a una y en hilera. Al respecto, Juan Vicente

<sup>99</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 32

Aliaga (2004), reflexiona “De esta forma, el brazo se convertía en el tallo de una flor sangrante, símbolo del amor que pasaba de mano en mano. (...) Las connotaciones lésbicas eran claras.”<sup>100</sup> Y al ritmo de una canción de Frank Sinatra, toda la performance se inundaba de nostalgia, ternura, pasión y sacrificio.

Las representaciones del dolor corporal y los rituales y catarsis, en ocasiones transformadas en exorcismo, desvelan la magnitud de ese nuevo uso corporal de los setenta. La violencia infringida a sus cuerpos es la vía que desarrollan para reflexionar ante el público y la sociedad acerca de la degradación y el sufrimiento, que independientemente de que sean canónicos o no, ya por el simple hecho de presentarse así, se revelan como abyectos o avergonzantes. Estos cuerpos, muestran a un público sus sustancias de desecho, tales como orina, heces, mucosidades, sangre y vómitos, siendo la máxima intención politizar lo personal y provocar mediante el desconcierto, la grima o el asco, el debate o reflexión crítica sobre el concepto *cuerpo*, del momento.

---

<sup>100</sup> Aliaga, Juan Vicente. Op, cit., pág74

## DÉCADA DE LOS SETENTA

### SITUACIÓN HISTÓRICA Y ARTÍSTICA EN ESPAÑA

En España, los setenta están igual o más agitados que en todo el resto de Occidente; tras la guerra civil, el país ha quedado devastado y las tropas azules se erigen como triunfadoras. Acto seguido, el general Francisco Franco se nombra dictador, sometiendo a España a uno de los periodos más duros y afilados de su historia. La dictadura militar de Franco comenzó en 1939 y duró hasta su muerte, en 1975, cuando se da paso al periodo denominado como *Transición española*. La *Transición española* se caracteriza, a grandes pinceladas, por regirse en base a la Constitución de 1978, que apostaba por un estado social y democrático de derecho. En 1977, el partido de Unión de Centro Democrático (UCD), representado por Adolfo Suárez, ganó las que serían las primeras elecciones democráticas desde la interrumpida Segunda República española, de 1931.

En el plano del feminismo, en 1975 España aprueba la ley que elimina la licencia marital y anula la obediencia al marido, al mismo tiempo que se realizan las primeras jornadas de la Mujer en Madrid y la consiguiente presentación del Movimiento feminista. En 1979, Lidia Falcón, Carmen Sarmiento y Elvira Siurana entre otras, crean el Partido Feminista de España. Sin embargo, por otro lado, el gobierno civil de Madrid no autoriza la manifestación del orgullo gay.

Aun así, a partir de la segunda mitad de la década de los setenta, fueron surgiendo en España multitud de grupos feministas de todas las índoles políticas, pero lo cierto es que tras los 36 años de dictadura franquista el ritmo tanto feminista como artístico español se desarrollaba con bastante desfase con respecto a los demás países occidentales.

Aun así, todos los acontecimientos mencionados repercuten de manera ingente en el contexto artístico español. Fue muy dificultoso, por miedo y desconfianza; impulsar una línea de trabajo que reflexionara sobre el cuerpo, la identidad, género o sexualidad, dado el atraso cultural al que la dictadura franquista abocó a España. En cualquier caso, no significa que no las hubiera, sino que éstas emergían a duras penas y tenían un carácter inconcluso, indefinido y falto de madurez. La artista de la que hablaré más adelante, Esther Ferrer, en la entrevista *Contra una historia imposible: de realidades perdidas y huellas recuperadas*, que le hicieron Carmen Navarrete y Fefa Vila, reflexiona:

*“Naturalmente yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suelen reflexionar los contenidos porque existe esa urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista creo que hacer cosas así en España y en un medio machista ya era un acto de lucha*



*feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos solo por lo que hacía.”*

Es arduo plantear un mapa completo de la situación artística española de esta época. Así que, para no desviarme de mis objetivos, iré escogiendo determinadas/os artistas y obras representativas que esbozan el contexto y los discursos de la década de los setenta española, en relación al tratamiento y trayectoria del cuerpo.

Siguiendo con la trayectoria de Esther Ferrer, una de las artistas más valientes y trabajadoras del panorama español del siglo XX, hablaré del grupo ZAJ, del que era componente junto con el también brillante Antonio Hidalgo. El grupo ZAJ se gestó a principios de los sesenta como un colectivo de arte de acción; en sus comienzos, Juan Hidalgo y Walter Marchetti tienen contacto con John Cage, compositor e instrumentista estadounidense que revolucionó la música contemporánea concediéndola, como un lenguaje caótico y experimental, sonidos precarios, casuales y desconectados que, con una intermitencia aleatoria, aumentaban su volumen, ritmo o timbre; silencios interminables o pautados; toda exploración del sonido y la acción era interesante para esta pareja. Posteriormente, entra a formar parte la ya mencionada performer, Esther Ferrer. ZAJ prolongó su existencia hasta 1996, año en que El Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía organiza una retrospectiva de sus propuestas. Hasta esta fecha, tuvieron que trasladarse frecuentemente al extranjero para trabajar con tranquilidad, porque el panorama español se presentaba demasiado problemático para la creación. Desde que Esther Ferrer saltó a la palestra con *El caballero de la mano en el pecho*, la década de los años setenta la dedicó a sus creaciones musicales y colectivas del grupo ZAJ. Habría que esperar a los ochenta para que ZAJ comenzase con los divertidos e intrépidos performances que Esther Ferrer protagonizó, tanto individualmente como con su compañero, Antonio Hidalgo.

En un texto emitido por el *Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela*, en 2007, titulado *Discriminación de la dona*, encontramos sobre la década de los setenta española:

*“[Las artistas feministas] no forman ningún tipo de asociación, sino que actúan independientemente, de forma intuitiva y sin formulación concreta, reflejando sus experiencias personales o colectivas. Algunas de ellas tratan el tema desde una óptica privada (la mujer confinada a las tareas del hogar y a cuidar de los hijos, la presión social ejercida desde la propia familia, y la contención de la sexualidad de la mujer), mientras que las más abiertamente reivindicativas hacen referencia al ámbito público, a las condiciones de abuso en los puestos de trabajo y a la representación de la mujer en los medios de comunicación (publicidad, fotografías de revistas y fotonovelas). Sin embargo, en vez de ofrecer una iconografía alternativa, estas artistas prefieren*

*denunciar estos hechos a través de unas obras que extraen estos estereotipos de los propios medios.*”<sup>101</sup>

Por su parte, la teórica Victoria Combalía en su artículo *El arte conceptual español en el contexto internacional*, afirma que en los setenta España abrazaba con énfasis el arte conceptual. Se ha de tener en cuenta que en el resto de Occidente lo practicaban abiertamente desde los sesenta, en Estados Unidos, Marcel Duchamp, desde los años veinte venía trabajando sobre ello. Victoria Combalía da los matices para entender el detalle de que Barcelona fue clave para procurar a todo el territorio español de nuevas perspectivas y puntos de vista con las que afrontar el devenir artístico de otros países colindantes. Quizá por su situación geográfica, se filtraban ciertas informaciones que permitían vislumbrar el transcurso de los países vecinos; siendo Cataluña una de las regiones autonómicas más avanzadas en cuanto a propuestas artísticas españolas.

A partir de contactos con multitud de artistas exiladas y exiliados en el extranjero como Antoni Muntadas, Beni Rosell o Angels Ribé entre otras personas y la entrada clandestina de revistas, que tenían que ser rápidamente fotocopiadas-siendo esta la causa por la que las/los artistas que vivían en España interpretaban las obras que les llegaban con un carácter más precario o povera del que tuvieran en realidad- iban poco a poco despertando a la creación crítica artística, que llevaba adormecida en letargo los casi 40 años de dictadura.

La propia Victoria Combalía reflexiona en su artículo:

*“Hemos de reconocer que hubo un “estilo conceptual”, nos guste o no el término, como anteriormente había habido un estilo informalista o pop. Los jóvenes artistas conceptuales españoles, así, trasladaban tierras o piedras de un lugar a otro, medían el espacio circundante con sus propios cuerpos<sup>102</sup>, o el espacio tal cual, trabajaban con los cuatro elementos naturales o con imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas, hacían desplazamientos diarios...y esto lo hicieron casi todos en un principio.*”<sup>103</sup>

Las palabras de Combalía permiten dilucidar que, aun con un retraso de diez años, las/los artistas se fueron articulando en torno al arte povera, minimal art, land art, body art y las practicas más innovadoras que se estaban desarrollando fuera de sus fronteras, pero apenas se reflexionaba sobre un “arte conceptual politizado.”

Combalía menciona algunos colectivos compuestos por personas que varias décadas después tienen una importante repercusión. Concretamente, nombra como de los más importantes el *Jardín del Cerezo*, integrado por Jordi Galí, Silvia Gubern o

---

<sup>101</sup> Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela en 2007.

<sup>102</sup> Esta performance también la realizó la artista francesa Orlan.

<sup>103</sup> En el texto real Victoria Combalía, va mencionando los referentes europeos y americanos de las prácticas que en este fragmento se enumeran.

Toni Llena; o el *Grupo* compuesto por Fina Miralles, Olga Pijuán, Carlos Pazos, Luis Utrilla, ect. y el magnífico ZAJ, del que ya comenté algunos matices anteriormente. Como último detalle sobre este artículo, cabe destacar la obra de Jordi Benito, quien para la exposición *Sentido Común y arrebatamiento. 11 Catalanes* envió al *Centro Pompidú de Paris*, en 1978, un difunto, un auténtico cuerpo muerto que llegó como el resto de las obras participantes, envuelto en papel de embalaje. La propia Victoria Combalía relata: “lo había ido a buscar a la fosa común y estaba ya en estado de momificación.” La performance que el artista ideara al respecto, quedó en un misterio, pues nunca la llegó a consumir.

Para finalizar con el esbozo del contexto artístico español interesado en el *cuerpo*, la identidad y/o la sexualidad, voy a ahondar en la obra de una artista conocida y desconocida a partes iguales y que trabajó arduamente en estos conceptos. Me estoy refiriendo a Fina Miralles.

Fina Miralles fue de las primeras artistas española en sentirse interesada por las artes visuales, pues estas le proponían un término de conceptualismo nuevo a partir de una peculiar disciplina visual y plástica, pero eso lo abordaré más adelante. En un principio, Miralles trabajó acciones performativas mediante las cuales recorre el binomio *naturaleza/cultura*. Como igualmente hiciera la artista cubana Ana Mendieta<sup>104</sup>, Fina Miralles se involucra en una experimentación del ritual en la que reflexiona visual y conceptualmente en torno a los paradigmas asentados y consolidados por una lógica de pensamiento patriarcal. Miralles ahonda en cómo las relaciones de poder de hombres sobre mujeres, hombres y animales o régimen franquista y la ciudadanía, afectan manipulando gravemente la vida de la población española. Y partir de su cuerpo como territorio, indaga acerca de las posibilidades de una subjetividad aséptica y real, el deseo o la identidad sexual. Lo que deja claro que la artista estaba también trabajando a partir del lema *lo personal es político*. En las imágenes que se conservan de sus performances podemos ver, de manera secuenciada, cómo va cubriéndose y adhiriendo a su cuerpo, -al contrario que Ana Mendieta, no desnudo- las hojas, tierra y maleza del lugar donde se encuentra. En una entrevista realizada a la artista en 2001, cuando donó todo su material artístico al *Museo de Arte de Sabadell*, le preguntaban sobre la fascinación que durante toda su vida y obra sintió con respecto a la naturaleza y contestó: “totes les cultures donen a l'arbre una personalitat humana. Els francesos diuen que l'arbre és una persona quieta i les persones arbres que caminen.”<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Es curioso cómo las prácticas de Fina Miralles y Ana Mendieta coinciden en el tiempo y cómo dentro del panorama español Ana Mendieta es más conocida que la española.

<sup>105</sup> “Todas las culturas dan al árbol una personalidad humana. Los franceses dicen que el árbol es una persona quieta y las personas árboles que caminan.”



Fina Miralles/*Relations*. Performance.1975

Estas prácticas performativas fueron evolucionando hasta ser abordadas a partir del video, lo que permite a la artista reflexionar acerca de los ámbitos público privado y la violencia hacia las mujeres entre otras cosas.

Refiriendonos a un video de Fina Miralles, de 1976, la artista aparecía amordazada y sentada en una silla de ruedas como paralelismo de la situación de la mujer en la realidad, es decir, se trataba de recrear su parálisis ante una realidad que la obliga a ver y a callar. Al mismo tiempo delante de ella, se proyectan imágenes en una pantalla de diapositivas, donde una madre viste a su hija; lo que representa que a medida que le viste el cuerpo, también le estructura la mente. Simultáneamente se intercalan imágenes de programa habitual que refleja el trato hacia la mujer en la TV. Por ultimo, suena una grabación que emite consignas y anuncios que alentan al consumo de la mujer como objeto. Con esto Miralles plantea el cuerpo femenino como territorio donde ejercer la violencia en sus diversas formas y hace hincapié en la importancia e impotencia que se deriva de esta situación.

Hasta aquí, lo necesario para dilucidar sobre el arte y el *cuerpo* en el contexto español de la década de los setenta. Resulta sorprendente, la riqueza de propuestas relacionadas a estos conceptos y sugeridas a partir del impacto de la teoría crítica feminista de la sociedad española de la época; que, aunque retrasada con respecto al resto de Occidente, golpea del mismo modo los paradigmas existentes haciendo un llamamiento contra los derechos humanos. En esta situación momentánea de la propia Transición Española, gran parte de la ciudadanía velaba tanto por el bienestar material, comida, ropa, transporte como por el bienestar espiritual. En algunos ejemplares este periodo aparece como la doble transición, ya que una parte de las y los artistas, caminaban férreamente por la conquista de sus derechos tanto en lo político como en lo personal.

La filósofa y teórica Victoria Sendón De León matiza:

*“El origen del Movimiento feminista y la transición a la democracia se dieron al mismo tiempo, y eso provocó una militancia reivindicativa furibunda porque todo estaba por cambiar. Quedaba todo por hacer (...) Tal vez esta circunstancia provocó*

*que el Movimiento aquí se quedara muy enganchado al cambio de leyes y a la reivindicación de derechos como objetivos prioritarios y, a veces únicos, de la política propia de las mujeres. Este fenómeno ha provocado que aspectos culturales en relación al cambio simbólico no se hayan tenido tan en cuenta a la hora de seguir avanzando (...) Los derechos, la seguridad o la protección de las mujeres en situación precaria está muy bien, pero los derechos no hacen avanzar la libertad personal, que en definitiva es el verdadero cambio de la ciudadanía. La transición para nosotras ha quedado incompleta (...) Nos espera aún la segunda transición.”<sup>106</sup>*

## **LA DÉCADA DE LOS OCHENTA EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS**

Antes de entrar de lleno en las trayectorias y tratamientos del cuerpo en esta década es conveniente situar el marco del contexto histórico en el que se desenvuelven. Por un lado, en esta década se describe por primera vez el síndrome de Inmunodeficiencia adquirida (SIDA) y simultáneamente se inventa la píldora abortiva. En el año 1985, Donna Haraway publica *Manifiesto para cyborg* y el colectivo de las Guerrilla Girls se manifiestan en el MoMA por la omisión de las mujeres en el ámbito artístico. El feminismo y la homosexualidad comienzan a tener calado, provocando diferentes reacciones, como la misoginia abierta por parte de algunos sectores de la ciudadanía occidental.

En una nota de prensa emitida por Ana Rosa Thillet en el año 2011, sobre la organización de una exposición titulada *El arte, la pasión y la política en los 80*, en el *Museo de Arte Contemporáneo de Chicago*, encontramos una breve síntesis de las pistas que devienen en esta década:

*“La exhibición estará dividida en cuatro secciones. “The End is Near” incluye una reflexión sobre el “fin” de la pintura. “Democracy” muestra el renovado interés de los artistas de trabajar en la calle, la creciente conciencia sobre la importancia de los medios de comunicación, y el auge de los artistas negros y de América Central. “Gender Trouble”, por otro lado, elabora en torno a las implicaciones del movimiento feminista de los años 70 que expandió nuestro sentido del rol de los géneros en la sociedad, e infiltró nuevas ideas acerca de la sexualidad y la representación. Mientras que “Desire and Longing” aborda en parte la actitud de los artistas ante la crisis del sida.”*

Lo que deja claro que en la década de los ochenta, el contexto artístico era prácticamente una bomba de relojería. Tras las ya mencionadas vertientes de los tratamientos que se habían hecho del cuerpo o a partir de él, se gesta una larga y agitada

---

<sup>106</sup> Gonzalez Ruiz, Pilar; Gutierrez López Purificación; Martinez Ten, Carmen. (coord.) *El movimiento feminista en España en los años 70*. Edit. Cátedra. Universidad de Valencia. 2009. pág. 369 a 376

discusión y debate sobre el posmodernismo. Sin pretender abordar de lleno el trasfondo y la complejidad del concepto *posmodernidad*, sintetizo que esta es una etapa de la historia occidental en que, por estar en crisis, es precisamente más crítica con el devenir de la cultura. Se trata de un periodo de cuestionamiento desde todos los ámbitos de intelectualidad, en que se reflexiona acerca de si el concepto *modernidad* adquirido por la población occidental ha tenido la repercusión que se esperaba o si el impacto de ella ha direccionado hacia mejor rumbo la progresión de la sociedad.

La posmodernidad, a diferencia de la modernidad, abogaba por el mestizaje, la precariedad de los recursos para la experimentación y consecución de objetivos no dictaminados de antemano. La posmodernidad se esfuerza por romper con lo oficial, lo hegemónico y sus convencionalismos; apuesta por la hibridación de materiales, intenciones, objetivos, culturas y el total descentramiento de la autoridad por considerar que esta crea dinámicas de manipulación. La modernidad planteó determinados aspectos como material sobre el que reflexionar y aglutinó diferentes perspectivas ya existentes. Por un lado, cuestionaba la lógica de un pensamiento dualista que polariza las diferentes categorías, enfrentándolas, para finalmente jerarquizar unas a otras y conferirles un determinado significado. Así, norte/sur, hombre/mujer, sujeto/objeto, blanco/negro era y es, puesto que todavía hoy persiste, una manera de razonar que en este periodo de la historia occidental fue fuertemente puesto en entredicho, aunque ya venía manifestándose con fuerza desde el feminismo más temprano. Otro factor vigorosamente examinado en la posmodernidad fue la idea de considerar los textos intelectuales no como universalidades, sino como pensamientos concretos adquiridos por una persona, con una perspectiva determinada por el contexto donde se desenvuelve; o lo que es lo mismo, se consideraba que los textos históricos, literarios o del tipo que fueran siempre poseían la subjetividad de la autora o autor; aspecto negado hasta el momento, excepto por la teoría feminista. Que entendía que hablar de universalidad consiste, realmente, en una apropiación ilegítima del contexto o situación investigada.

Otro aspecto en conexión con el anterior es que en la posmodernidad se comenzó a pensar que el lenguaje estructuraba el inconsciente y el pensamiento, y este a su vez, genera realidades, por lo que se incidió en que reinventar el lenguaje para dar cabida a las nuevas necesidades de la población sería progresar hacia una mejora en el bienestar de esta. La posmodernidad, en confrontación con la modernidad y con lo que más tarde se convertiría en globalización, trataba de frenar el avance del mundo occidental hacia lo corporativista, lo determinado y centralizado y, apostaba por la diversidad, las crisis y la autocrítica.

Numerosos ejemplares matizan que es imprescindible establecer las diferencias entre posmodernidad y posmodernismo; pues los errores en su planteamiento pueden llevar a posteriores confusiones. El posmodernismo consiste en una corriente de pensamiento que centra su interés en la perspectiva estética del elemento sobre el que se especule. Primeramente irrumpió en la literatura, en el contexto artístico y la arquitectura, y desde este prisma se fue extrapolando a todos los ámbitos de las artes.

Volviendo al contexto artístico que nos interesa, las ideas de todo lo mencionado anteriormente salpicaron la creatividad sin aparente control sobre el mismo. Tras los excesos perpetrados en la década anterior, en los ochenta el mercado del arte desemboca en un periodo de crisis, crítica y pérdida. A causa de las ideas y enfoques posmodernistas, el arte comenzó a revisar y analizar la estructura tradicional de los museos, galerías e instituciones legitimadas artísticamente, desengranando sus estrategia comerciales.

Muchas/os artistas comienzan a discutir sobre la producción de signos, significados y significantes adheridos a la forma en que una obra artística es expuesta y los diferentes modos de impacto, tanto en la obra como en el público. De este gran dilema fueron surgiendo varias corrientes de opinión: quienes teorizaban críticamente sobre la situación; y los que, a partir de un activismo trataban de dinamitar los convencionalismos anclados.

En el artículo *El mercado del arte. La democratización del arte*, aparece:

*“Los museos de arte contemporáneo -moderno- se habían convertido en los 80 en lugares inexcusables del poder, aquéllos que, contra el pronóstico de Stein, rubricaban las modas y construían la mirada a través no sólo de una historia manipulada y eficaz -el modo en que la historia es representada más que presentada-, sino dando beneplácitos o excluyendo a artistas según los gustos y los caprichos de cada momento. En este punto se pone de manifiesto la objeción de Stein: se sabe que Picasso debe estar en un museo pero ¿qué hacer con la producción reciente, y hasta recientísima, por qué este artista y no aquél. Los artistas, se diría que casi por primera vez de forma sistemática, planteaban qué pasaría si el museo no fuera el lugar que produce el cambio de significados, sino el lugar donde el cambio se produce. De este modo, van apareciendo algunas propuestas artísticas que subrayan algo que se venía detectando con anterioridad: la ambivalencia entre papeles antes bien definidos como los del artista y el espectador y el de artista y la obra de arte.”<sup>107</sup>*

Con este planteamiento se pone sobre la mesa el resquebrajamiento del pensamiento dualista expuesto anteriormente, el binomio artista/público se pone en cuarentena a lo largo de la década de los ochenta, arrastrando otros muchos como el de artista/ obra de arte, sujeto/objeto o realidad/simulacro.

Tras los conceptos de obstrucción vertidos sobre el cuerpo en la década anterior, en esta ocurre lo que Jean Baudillard explica de manera óptima; la lógica posmodernista permite el paso del pancapitalismo como “simulacro” y posibilita suplirlo por la “representación.” De modo que este será el nuevo mecanismo que se concede al cuerpo en la década de los ochenta. El *cuerpo*, por medio de la representación y sus dotes interpretativas, explora conscientemente un “yo” que solo se organiza en función a su relación con los demás cuerpos. A diferencia de la década anterior, que trabajaron con el cuerpo como vehículo -mediante el que representar situaciones o contextos-, en esta

---

<sup>107</sup> Revista digital Arte de Hoy. [www.arteshoy.com/](http://www.arteshoy.com/)

ahonda en una dirección específica: el “yo” como elemento construido por el largo proceso de sociabilización que comprende la vida. Esto abre un sinfín de posibilidades para las/los artistas, que investigan sobre el tema y cuestionan con ahínco el transcurso mediante el que la persona creadora obtiene un significado y valor en el contexto artístico y social a través de sus propuestas. Ese será uno de los debates abiertos de esta década, sobre el que ya di unas pinceladas anteriormente.

El otro debate propuesto, más en relación con el tratamiento y trayectoria del *cuerpo* en el arte occidental, se esboza complejo pero precisamente por ello muy atractivo e importante. Las/los artistas, intercambiando todos los conceptos que se vienen exponiendo aquí, plantean el autorretrato como representación de un problema que, sobre todo las mujeres creadoras, experimentan cotidianamente cuando asisten, de manera simultánea, a su curso de creadoras y creadas; es decir, de sujetos y objetos.

Esta bipolaridad conflictiva a las artistas, ya que es complejo y muy doloroso el acceder a la autorrepresentación, libre de prejuicios y conceptos dañinos vertidos por el patriarcado; puesto que el cuerpo femenino, y las mujeres en sí, han estado expuestas constantemente a la heterodesignación por parte de los artistas e intelectuales del momento. Deben realizar un viaje introspectivo hacia su persona y subjetividad<sup>108</sup> para separar y diferenciar las etiquetas puestas e impuestas sobre sus verdaderas naturalezas. Por esto muchas de ellas no encuentran el modo de autorrepresentarse, ya que antes han de discernir entre lo que les han dicho que son, como mujeres (o no) y lo que son realmente. Quizá la mejor manera de explicar este espinoso y elaborado planteamiento sea mediante la obra de una de las más influyentes artistas de esa década, su propuesta esclarece sobremanera lo que trato de plantear.

En la obra de Cindy Sherman se despliega abiertamente lo que desde la filosofía platónica se entiende como *epistémica*, o lo que es lo mismo, el saberse construida metodológicamente en oposición a sus propias opiniones individuales sobre sí misma. Sherman sitúa en el centro neurálgico de toda su propuesta el “punto tangencial entre la mujer como objeto y como sujeto”<sup>109</sup>. Para ello, idea series fotográficas en las que la artista reapropiándose del modo de hacer de la publicidad, la pornografía, el cine, etc. y, adueñándose de sus trucos y falacias, se apodera del lenguaje para construir imágenes ciertamente mediáticas, que buscan revelarse, y, la confrontación con los medios visuales y comunicativos que, con empeño tácito, forjan una imagen alienante de la mujer.

---

<sup>108</sup> Sabiendo que la subjetividad puede estar, la mayor parte de las veces construida mediante la manipulación cultural, familiar, social, política, etc.

<sup>109</sup> Revista digital Artehistoria. <http://www.artehistoria.jcyl.es/>





Cindy Sherman/*Untitled*. Fotografía. 1980

De este modo, Cindy Sherman se autobjetualiza, de adolescente, de muerta, de ama de casa, de mujer medieval, de madre, de estrella famosa, etc. para asistir, simultáneamente, a ser el objeto de sus propios deseos y el sujeto que anhela y desea. Sherman es en realidad una performer que se autofotografía<sup>110</sup> de manera que la importancia está repartida a un 50% en la fotografía, ya que será el producto que ella venderá y el mercado demanda; y la acción performativa, que le permite explorar los diferentes roles asignados a los géneros.



Cindy Sherman/*Untitled*. Fotografía. 1980

<sup>110</sup> Numerosísimas artistas habían realizado trabajos parecidos e incluso más interesantes, pero no tuvieron tanta aceptación e impacto en la sociedad. Algunos ejemplos son Claude Cahun, Hannah Wilke o Francesca Woodman por citar solo algunas.

Por otro lado, pero con cierta afinidad con lo que se está planteando -ya que de manera transversal el cariz de la problemática es la heterodesignación- el quehacer de los ochenta también propone otro afluente de pensamiento sobre el cuerpo. Como cité al comienzo de este apartado, aparecieron los primeros cuerpos afectados por el virus del VIH y, por consiguiente, los medios de comunicación convencionales y la sociedad conservadora occidental, lo afrontaron a partir del escándalo y la temeridad, haciendo gala de su hipócrita solidaridad. No puedo explayarme como me gustaría en el tema, por no desviarme de la dirección de la investigación, pero sí me gustaría matizar que existe mucha información sobre el asunto o, en mejores términos, *contrainformación*; es decir, información no morbosa o discriminatoria, que confiere al SIDA de un campo mucho más lógico, sincero y honesto. Gracias al trabajo de numerosas personas que se han tomado el tiempo, la constancia y la precisión de elaborar estos conocimientos que situán al SIDA en un plano más real y merecido.<sup>111</sup>

Volviendo al contexto artístico, el gran referente que en los ochenta trabaja acerca de la estigmatización del virus y las personas portadoras del mismo, fue Robert Mapplethorpe; quien de igual modo que Cindy Sherman se sintió obligado a interpretarse como artista, simultáneamente que como mirada. Mediante las imágenes propuestas por Mapplethorpe se produce la confusión de límites y fronteras que se comentara, pues en este caso el artista, que contrajo SIDA en 1987, se piensa como objeto o material de conocimiento al tiempo que como sujeto conocedor o del conocimiento.

Considerando que este dispositivo de ruptura del dualismo sujeto/objeto ha sido ya convenientemente desgranado, paso a continuación a la otra gran propuesta artística de los años ochenta en relación al cuerpo.

En 1985 la filósofa, zoóloga y bióloga Donna Haraway publicó *Manifiesto para ciborg. La reinención de la naturaleza*, conjunto de pensamientos que articulan una teoría política sobre el ser posthumano, lo ciborg y el manejo, construcción e interacción de este con la máquina. La publicación del libro tuvo un impacto magnífico en cierto sector artístico, que comenzó a investigar, desde su perspectiva, las palabras de Donna Haraway.

## **ESTADOS UNIDOS 1985.**

### **DONNA HARAWAY. MANIFIESTO CIENCIA, CIBORG Y MUJERES. LA REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA.**

En 1985, la estadounidense Donna Haraway sorprende al mundo con la publicación de sus revolucionarios pensamientos, compilados en *Manifiesto Ciencia, Ciborg y Mujeres. La reinención de la naturaleza*, lo que tiene un colosal impacto en

---

<sup>111</sup> Algunas teóricas/os que trabajan sobre el tema son Ruth Martín Hernández, Beatriz Preciado, Juan Vicente Aliaga, Jesús Martínez Oliva, Alex Francés, José M<sup>a</sup> García Cortés, etc.

la segunda mitad de la década de los ochenta en cuanto a la relación del cuerpo y el arte se refiere.

No es mi intención abordar el trabajo de Donna Haraway en este capítulo, pues la complejidad de sus postulados desbordarían el tema, haciéndome que no pudiera centrarme en la raíz de lo que me interesa. valorar cómo las propuestas de la autora llevan a un sector artístico a explorar lo que plantea, innovando en cuanto al tratamiento y trayectoria del cuerpo. De modo que expondré apenas unas pinceladas de su discurso para poder argumentar, posteriormente, el trasfondo de las obras y artistas que comienzan a trabajar sobre el dualismo jerárquico hasta la aparición del manifiesto de Haraway: cuerpo/máquina.

Según Donna Haraway, el ciborg es una metáfora de lo que en realidad el ser humano de 1985, -año en que escribe el libro- ya está siendo; en tanto que convive cotidianamente con la máquina o lo mecánico. Se trata, pues, de un ser hibridado entre materia orgánica y dispositivos electrónicos. Haraway argumenta las ventajas de la perspectiva que propone, recalcando la responsabilidad que el ser humano tiene ante tal situación, para direccionar correctamente el nuevo medio de producción que se plantea. Especialmente, Haraway incide en que esta posible vía es una herramienta clave para aquellos colectivos mayoritarios que han estado oprimidos por los normativos, aludiendo rotundamente hacia las mujeres, quienes han terminado siendo definidas y constituidas como lo “otro”; pero también homosexuales, minorías étnicas y raciales o clase trabajadora.

En palabras de la propia Donna Haraway:

*“A finales del siglo XX (...) todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. Éste es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica. Según las tradiciones de la ciencia y de las políticas occidentales –tradiciones de un capitalismo racista y dominado por lo masculino, de progreso, de apropiación de la naturaleza como un recuerdo para las producciones de la cultura, de reproducción de uno mismo a partir de las reflexiones del otro-, la relación entre máquina y organismo ha sido de guerra fronteriza. En tal conflicto estaban en litigio los territorios de la producción, de la reproducción y de la imaginación. El presente trabajo es un canto al placer en la confusión de las fronteras a la responsabilidad en su construcción. Es también un esfuerzo para contribuir a la cultura y a la teoría feminista socialista de una manera postmoderna, no naturalista, y dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin.”*<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Edit. Cátedra. Universersitat. Instituto de la Mujer. Valencia, 1995. pág. 2.

Por lo que Donna Haraway está reflexionando sobre muchos de los dualismos jerárquicos que ya en numerosas ocasiones esta investigación ha hecho alusión, pero que de manera muy sintetizada voy a volver a repasar.

La teórica propone que con esta nueva lógica de pensamiento -en el que la máquina no se concibe como algo amenazante sino como facilitador y dispositivo elucubrador de nuevas perspectivas- la cultura y la naturaleza son remodeladas y lo orgánico ya no puede ser un recurso imbuido, ni absorbido por lo meramente cultural. De modo que se produce una mimesis entre ambas categorías, que se igualan en equivalente importancia; y, de este modo, quedan suprimidas todas las distinciones que se les añadían a los conceptos de lo orgánico y la máquina. En palabras de la propia Haraway: “[Las máquinas] están inquietamente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes.”<sup>113</sup>

Donna Haraway fundamenta esto, observando que en el campo de la medicina moderna está asumido, con total normalidad, que el cuerpo, a modo de objeto codificado y cosificado, necesita de herramientas tecnológicas para adaptarse mejor al medio. De ahí que, casi en su totalidad, las personas del presente vivamos con tecnología incorporada a nuestros cuerpos, como marcapasos, o prótesis de última generación como audífonos o lentes antirreflejo.

Por ende, con la dinamización de tales paradigmas, se está rompiendo con otros muchos que, asociados, se van deconstruyendo a la vez. Por ejemplo: consideremos, como hace Haraway, que las nuevas tecnologías de la comunicación y las biotecnologías se configuran, de esta manera, en nuevas herramientas de producción de significados. Esto repercute en el poder de configuración de las utilidades y características en sí de nuestros cuerpos. Dichas herramientas, la teórica se esfuerza en dejarlo claro, requieren de una responsabilidad extrema, sobre todo para las mujeres, pues ahí reside un gran potencial para reinventar y propulsar nuevas encarnaciones del cuerpo, la identidad, el género, raza, sexualidad, etc. que promoverán nuevas relaciones sociales para las mujeres y entre ellas mismas, a través del mundo. Por su parte, las mujeres tendrían ahí una oportunidad irrepetible para acceder al control y poder de la producción de significados y conceptos. Pero para ello han de conquistar el ámbito de lo tecnológico, que siempre estuvo manejado por el hombre, hegemoníamente normativo. Esto conllevaría la confusión de los ámbitos público y privado, porque las mujeres desde cualquiera de los lugares, estarían cooperando y ordenando la producción en todas las escalas, puesto que podrían abordarlas desde cualquiera que fuese su posición. Pero Haraway alerta: las mujeres han de darse prisa en la consecución de este objetivo, puesto que de no hacerse un hueco en el mundo tecnológico, el hombre lo abordaría por completo y ello volvería a reincidir en antiguos hechos históricos depresivos para ellas. En concreto, el razonamiento de Haraway es que si el hombre aporta la máquina en sustitución del ser humano, tratará de prescindir sobre todo de los puestos de trabajo que culturalmente desempeñan las mujeres, suponiendo para estas una pérdida incalculable.

---

<sup>113</sup> Ibídem

Lo que explica, a grandes rasgos, que Donna Haraway, como feminista y socialista que se define, incite y haga un llamamiento al feminismo, inaugurando de esta manera lo que más tarde se ramificará en diversos afluentes como el ciberfeminismo<sup>114</sup> o tecnofeminismo. En un texto recogido por los *Estudios Online sobre Arte y Mujer*<sup>115</sup> se explica:

*“Hay que estar alerta. El ciberfeminismo es, sin duda, una esperanza en la construcción de un orden nuevo – cuestiona género e identidades-. Para la Humanidad, la construcción de un ciborg como proponía Donna J. Haraway es uno de los mayores retos. La red es un medio público que se ha caracterizado hasta ahora por ser abierto a la pluralidad de los discursos, a la multiplicidad. Pero el mundo tecnológico, un mundo no ajeno a los otros mundos, padece y sufre las vicisitudes políticas y sociales. Por esta razón el ciberfeminismo también debe ser un campo abierto para el activismo y la política. Hagamos pública (la) palabra.”*<sup>116</sup>

Gracias a la irrupción de los pensamientos de Donna Haraway, quien en palabras de Karla Jasso “estaba proponiendo una redefinición de la teoría feminista al lanzar una crítica sarcástica de nuestra propia especificidad histórica, que se oponía a las teorías universales y totalitarias”<sup>117</sup> esta nueva brecha se abría como campo de posibilidad en el que trabajar y evolucionar, progresando positivamente. El revolucionario texto emitido por Haraway articula una estrategia creativa y simbólica, a partes iguales, donde se ponen en entredicho temas fundamentales como la relación del cuerpo, la tecnología y “el potencial del universo digital como espacio de organización social.” O lo que Ana Martínez Collado, en *Cyberfeminismo: Tecnologías de la subjetividad y políticas de género en las redes de la nueva comunicación*; determina como “un nuevo panorama de construcción de subjetividad en el espacio virtual.”<sup>118</sup>

Habiendo planteado mínimamente los pilares con los que Donna Haraway sorprende en mitad de la década de los ochenta, paso a revisar ahora el impacto de dichas formulaciones en el contexto artístico.

La década de los ochenta está, entre otras características ya mencionadas, salpicada por la representación cada vez más frecuente de lo tecnológico, holístico y lo ambiguo o abierto a ser otra cosa. Numerosas y numerosos artistas desarrollan por esta vía sus metodologías y procedimientos de trabajo y, finalmente, la tecnología inunda el contexto artístico, replanteando en todos los casos el uso de ésta en relación al cuerpo. Siendo imposible abarcar las diferentes relaciones que el arte establece con la tecnología, mencionaré solo algunas, que no pretenden ser representantes, pero si representativas de lo que estaba ocurriendo en esta rica década.

---

<sup>114</sup> Se puede decir igualmente ciberfeminismo o cyberfeminismo así como ciborg y cyborg.

<sup>115</sup> [www.estudiosonline.net](http://www.estudiosonline.net)

<sup>116</sup> *Ibídem*

<sup>117</sup> Jasso, Karla. *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas. La génesis del ciborg femenino como mito político*. Universidad Iberoamericana México City, México. 2008. pág. 78

<sup>118</sup> [www.estudiosonline.net](http://www.estudiosonline.net)

Por comenzar proponiendo una de las líneas de investigación de esta perspectiva me remito al trabajo de Helen Chadwick, quien a pesar de su corta vida, aportó al panorama artístico de la década de los ochenta y noventa, un enorme legado. La artista británica, que estudió Arte y Arquitectura pero siempre se mostró interesada en la medicina y los avances tecnológicos, desarrolló su trayectoria atendiendo al mestizaje de sus curiosidades y, exploró la mirada y percepción de la vida desde el prisma occidental, incidiendo en el cuerpo humano como propio interés particular. Chadwick mediante la fotografía y la instalación como principales mecanismos de expresión, reflexionaba en relación al cuerpo, la vida y la tecnología. En 1983 expuso *Ego Geometria Sum*<sup>119</sup>, donde la artista había hibridado fotografías en blanco y negro, donde aparecía su cuerpo desnudo, ajustado con perfección a los soportes donde la fotografía estaba pegada. Chadwick mostraba el cuerpo con cierto carácter autobiográfico, pues iba desde su nacimiento, incluyendo la incubadora donde pasó sus primeros días, hasta la edad adulta, ensamblando el *cuerpo*, por medio del lenguaje matemático de la geometría, a los objetos y mobiliarios que elegía. De este modo, la artista establecía varias relaciones subyacentes entre *cuerpo* y tecnología; en primer lugar, espacialmente su cuerpo desnudo se ajustaba a elementos tangibles que ponían en dialogo la proporción, el formato, la escala y demás conceptos matemáticos. Por otro lado, demostraba que, desde el nacimiento, su cuerpo había estado mediatizado por la naturaleza tecnológica. O dicho de otro modo, la analogía que ella proponía venía respaldándola desde su nacimiento, puesto que la *naturaleza* que le permitió crecer fue la tecnológica.



Helen Chadwick/*Geometria sum*. Instalación escultórica. 1983

<sup>119</sup> Cuya traducción al castellano es *Soy geometría*.

Otro artista que trabajó el vínculo sobre el que se reflexiona es el conocido Sterlac, quien en su “deseo ancestral de flotar y volar del siglo XX”<sup>120</sup> establece una clara relación entre cuerpo y tecnología, donde ambos son imprescindibles recíprocamente. Sterlac desarrolló performances en puntos estratégicos de New York y Tokio, en lugares concretos donde la afluencia de gente era masiva y convierte su fantasía en una realidad física y tecnológica. O lo que Amelia Jones (2006), denomina como “experiencia corpórea directa a partir de una idea metafísica”<sup>121</sup>. Sterlac se mantiene colgado de una estructura que sostiene en suspenso su cuerpo, con cuerdas y ganchos; el artista inserta en la piel de su espalda, brazos y piernas estos instrumentos que lo custodian en el aire. En palabras del propio Sterlac su intención consiste en:

*“Creo que metafísicamente, en el pasado, hemos considerado la piel como una superficie, como una interfaz. La piel ha sido un límite del alma, del yo y, al mismo tiempo, un comienzo del mundo. Cuando la tecnología consigue estirar y perforar la piel, entonces desaparece la idea de la piel como barrera.”*<sup>122</sup>

La propia Amelia Jones (2006), explica: “Los cables eran líneas de tensión que formaban parte del diseño visual del cuerpo suspendido, y la piel tirante una especie de paisaje gravitatorio.”<sup>123</sup>

Pero esto es solo una de las líneas performativas de Sterlac, puesto que durante los mismos años, el artista se propuso trabajar junto con un colectivo de personas ingenieras para dar con una tecnología acoplada, aplicada e implementada a su propio cuerpo. En este caso, el proyecto que proponía trataba de hibridar realmente su cuerpo y lo sintético, para apostar por una no usual y por tanto innovadora progresión evolutiva. Sterlac consiguió una segunda mano derecha, que controlaba a partir de las señales de un electrocardiograma que generaban los músculos de su abdomen y piernas; de este modo conseguía que la mano mecánica también pudiera tomar y dejar objetos y el juego de rotación de muñeca. El artista estudió durante meses cómo interpretar todo este material para controlarlo, persiguiendo como objetivo el lograr escribir la misma palabra con las tres manos de las que ahora disponía. Un comentario del propio Sterlac manifiesta la complejidad y problemática del proyecto donde se embarcaba:

*“Sencillamente, el cuerpo ha creado una información y un entorno tecnológico al que ya no puede hacer frente. Este (...) impulso de acumular cada vez más información y un entorno tecnológico al que ya no puede hacer frente. Este (...) impulso de acumular cada vez más información ha provocado que la capacidad cortical humano ya no pueda absorber y procesar creativamente toda esta información (...) Era necesario crear una tecnología que pudiera asumir lo que el cuerpo ya no podía hacer. Esta tecnología supera de lejos determinadas habilidades de sí mismo (...)*

---

<sup>120</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 184

<sup>121</sup> Ibídem

<sup>122</sup> Ibídem

<sup>123</sup> Ibídem

*La única estrategia evolutiva que veo posible es (...) incorporar la tecnología al cuerpo.*”<sup>124</sup>

Posteriormente, la obra de Sterlac se irá haciendo cada vez más compleja, hasta el punto de que, en 2003, el artista terminará por insertarse una oreja hecha con cartilagos en su brazo. Esta oreja, con un microchip incorporado, facilitará al público destamar los sonidos que le llegan. Quiero terminar el comentario sobre este artista con las palabras de Jordi Gallo, quien publicó en 2009 el artículo *Cuerpo obsoleto: Sterlac*, Jordi Gallo manifiesta:

*“La filosofía de Sterlac lo resume: El cuerpo debe ser vaciado, endurecido y deshidratado para poder ser un receptáculo mejor para la tecnología. Sterlac es solo un ejemplo de muchos relatos posmodernos de ciencia ficción que solo son un previo de lo que será la cultura cyborg, desarrollándose ya entre nosotros.”*<sup>125</sup> [y nosotras]<sup>126</sup>

Quedan, de algún modo, asentadas las pautas para comprender lo que pasaría en la década futura y las propuestas de artistas tan extremas que abordaré a continuación como Mona Hatoum u Orlan.

## LOS AÑOS OCHENTA

### EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO ESPAÑOL

Tras la *Transición Española*, Adolfo Suarez era la figura representante de las fuerzas políticas que dirigían el país. En el año 1981 Suarez dimite y se produce la entrada de Leopoldo Calvo-Sotelo en el panorama político español. Pero en 1982 se organizan elecciones generales y el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) ganará con mayoría absoluta, perdurando en el poder hasta 1996, año en que el vencedor en las urnas es el Partido Popular (PP). Algunos datos importantes que conviene recordar es que, en el año 1983, el gobierno socialista presenta al Parlamento la Ley de despenalización del aborto y se funda el Instituto de la Mujer, del que posteriormente irán naciendo centros en casi todas las provincias españolas. Por otro lado, simultáneamente a la publicación de Donna Haraway, la filósofa y teórica del feminismo Celia Amorós<sup>127</sup> publica *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1985).

---

<sup>124</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 184

<sup>125</sup> [alotofart.blogspot.com.es](http://alotofart.blogspot.com.es)

<sup>126</sup> La cursiva es mía. En todos los casos me parece necesario el uso del lenguaje inclusivo, pero en esta cita más aún.

<sup>127</sup> Celia Amorós Puente organizó en 1987 en la Universidad Complutense de Madrid el Seminario Permanente Feminismo e Ilustración, el cual lleva impartándose desde entonces y siempre con una convocatoria anual. Además, fue directora del Instituto de Investigaciones Feministas de esta universidad



Por su parte, España se encontraba en la conocida *Movida Madrileña*, que durará hasta finales de la década. Este periodo, que sobre todo fue muy sonado en la capital, aunque también se generó en otras provincias, suponía un despertar de la conciencia. Tras la dictadura franquista, sobre todo en el ámbito musical, se vive un intenso momento de libertad, júbilo y felicidad; algunas sintonías de radio, junto con determinados grupos y cantantes, respaldados/dos por bares y pub, que les permitían congregarse libremente para compartir y comentar sus intereses, fue lo que dio comienzo a una nueva actitud, conducta o moda que, en su búsqueda por ampliar espacios para la libertad ideológica y cultural, iría contagiando al resto de ámbitos artísticos. Principalmente la *Movida Madrileña* se caracterizó por la atracción que sentían hacia los ambientes alternativos, transgresores o underground, implicando esto, intrínsecamente, el rechazo a todo lo conocido y tradicional.

En el contexto artístico de las artes plásticas, encontramos que ya en esta década se van consolidando muy lentamente muchas/os artistas que van trabajando en torno al género, identidad y sexualidad desde muy diferentes perspectivas y con mucho más ricas líneas discursivas. Artistas como Pepe Espaliú, Eugenia Balcells, Paloma Navares, Carlos Pazos, Esther Ferrer y Antonio Hidalgo van consiguiendo que se abra la posibilidad de una reflexión profunda al respecto de cuerpo, sida, tendencia sexual, rol a desempeñar, etc.

Para no reincidir en aspectos ya comentados, en referencia a los diferentes tratamientos y trayectorias sobre el cuerpo, voy a transitar brevemente por las líneas discursivas que algunas o algunos de estas/os artistas proponían.

La trayectoria de Paloma Navares comienza aproximadamente por el año 1979 y perdura hasta la actualidad, con más fuerza y trascendencia que en sus comienzos, ya que comenzó participando en Bienales y ferias y hoy podemos encontrarla en las colecciones, museos y galerías públicas y privadas más punteras. A lo largo de los años, Navares ha sabido crear su particular lenguaje plástico, desde el que expresa lo que se propone por medio del uso de las nuevas tecnologías con hibridación de otras disciplinas artísticas, ensamblaje de diferentes soportes y técnicas, junto con conceptos poéticos desde la perspectiva artística como la luz, el espacio y la fugacidad del tiempo. Todo ello le lleva a maniobrar con Cibachromes en tubos de plástico, paneles de metacrilato negro, espejos, cableado eléctrico, plásticos, luces fluorescentes o soportes de aluminio entre otros; pero, no desde sus inicios trabajó en la misma dirección, pues Paloma Navares, a mediados de la década de los 80, dio por finalizada su etapa anterior, en la que se dedicaba con exclusividad a la pintura de fuerte expresión gestual e informalista y abrió un periodo mucho más acorde con lo que estaba pasando en el resto de Occidente; comenzó a atender más a un lenguaje conceptual y militante.

---

hasta 1993. Por mi parte, tuve la inmensa oportunidad de realizar dicho curso y pude disfrutar de la presencia y exposición de los paradigmas y planteamientos de dicha catedrática; que así como personalmente la admiro en lo intelectual, también demostró una especial sensibilidad en lo personal.

En el artículo *Paloma Navares, el arte y lo psíquico*, publicado en 2011 por José Marín-Medina, en referencia a la exposición que la artista, bajo el título *Travesía. Paisajes del interior. 1982-2010*, realizaba en el Centro Arte Complutense, aparece:

*“En el espacio (...) Otros páramos, la artista nos introduce en un álbum de relatos referidos a África, en el que un campo de amapolas, con sus pétalos sobrescritos con versos de muerte, nos dirigen tanto al recuerdo de genocidios atroces como a las heridas de las ablaciones rituales.”*

Este lenguaje simbólico e intimista desarrollado por la creadora, está muy bien mestizado con el carácter interdisciplinar intrínseco a su obra, al tiempo que también manipula materiales industriales que adhiere a sus fotografías, vídeos, sonidos y luz una atmósfera sutil, acogedora y sugerente que inunda sus esculturas, collages, objetos o instalaciones. Pues, como ella misma expresa en el artículo *Una instalación de Paloma Navares ensambla el tiempo y el arte* “el arte tiene capacidad de hipnotizar y me interesa más provocar el estímulo para reflexionar.”<sup>128</sup>

En el artículo *Paloma Navares expone en “Al filo” una propuesta de realidad y ficción*, la propia artista confirma: “*Al filo* es una reflexión sobre la propia sensación de soledad y la pérdida de comunicación, la quietud y el movimiento, la luz y la oscuridad, en un mundo dual en el que nos movemos, entre la ficción y la realidad”<sup>129</sup>. Algunas de sus piezas propuestas para la exposición fueron unas manos realizadas en látex o un autorretrato de ella misma manipulado con retoque digital.

He elegido comentar la obra de Navares, dentro del capítulo sobre cómo en el arte se han ido explorando las múltiples posibilidades que ofrece el *cuerpo*, en su vertiente como herramienta técnica y sus diferentes vías discursivas, porque Paloma Navares, en la década de los ochenta y recogiendo de algún modo algo de lo que ya estaba pasando en el resto de occidente, especialmente en el estadounidense – me refiero a su exploración del video, la imagen digital; lo que en la actualidad denominamos arte sonoro y la fragmentación del cuerpo- aún varios de los componentes que se estaban llevando a cabo fuera de las fronteras españolas. M<sup>a</sup> Teresa Alario Trigueros (2008) haciendo mención sobre la obra de esta artista opina

*“[La obra de Paloma Navares] sobrepasa el concepto mismo de objeto artístico en el sentido tradicional, constituyó el nexo de unión con la generación de artistas feministas de la última década del siglo. (...) En las instalaciones que realiza desde finales de la década de 1980 comienza a utilizar materiales muy contemporáneos como plásticos, metacrilato o neón, para reproducir fragmentos de cuerpos femeninos tomados de obras artísticas, con una intención deconstructiva respecto a los discursos patriarcales de la cultura occidental. Títulos como Objetivos de uso doméstico, Alacena*

---

<sup>128</sup> El país 18/1/96

<sup>129</sup> El país 16/1/03

*blanca o Almacén de silencios son buena muestra de la crítica a los sistemas de representación heredados.*"<sup>130</sup>

Posteriormente, y ya a partir de los 90, la obra de Paloma Navares sufre un viraje radical y muy interesante, cuando la artista comienza a hilvanar sus obras con su propia biografía, al comenzar a sufrir problemas de visión. De este modo, consigue nuevamente aunar aspectos de índole estática y dinámica, que se confrontan en un debate entre una escultura de dos pies frente a un video de un paseo en bicicleta. Sobre la obra en cuestión, la artista manifiesta: "Se mezclan el recuerdo y la memoria, lo real y lo fantástico. (...) Las experiencias personales son válidas para otras personas que hayan tenido una ruptura de equilibrio emocional"<sup>131</sup>. De ahí que Navares experimente y explore cómo el sonido y la luz ayudan a conferir y definir un determinado espacio; llegando al punto de trabajar con el sonido de una imprenta, como metáfora de una respiración profunda.

Paloma Navares será una de las artistas españolas pioneras en fragmentar y envasar el cuerpo humano en recipientes, que no siempre son denotados como sustancias de desecho, sino también como envases que conservan y detienen los efectos del tiempo y, con ello, el cuerpo y la vida que contienen; lo que lleva a la artista a tender puentes entre lo real, la ficción, la soledad, el asilo, la conexión y desconexión y, el *cuerpo* como elemento o vehículo de todo ello. Posteriormente, en una entrevista titulada *¿Qué pintan las mujeres? Poca presencia internacional y precios más bajos, parte del tratamiento discriminatorio hacia las artistas*, escrita en 1998 por Enriqueta Antolín, periodista y artista dialogaban:

**Enriqueta Antolín:** ¿A qué pintor serio le gustaría que presentaran su obra bajo ese aspecto? Porque una cosa es que la mirada del hombre y de la mujer artista sean diferentes y otra cosa es que la mirada del hombre sea más profunda o más interesante que la de la mujer. Pero ¿puede afirmarse que las miradas sean diferentes o estamos también ante otro prejuicio?

**Paloma Navares:** "Diferente. Rotundamente, sí. Desde luego yo distingo a simple vista si un trabajo lo ha hecho un hombre o una mujer. El contacto íntimo con la realidad cotidiana da a la mujer —y por supuesto a su obra— un matiz especial. De hecho mi trabajo está considerado como reivindicativo, no es cuestión de un feminismo duro pero sí de una reivindicación feminista."<sup>132</sup>

En el artículo *Una instalación de Paloma Navares "ensambla el tiempo del arte"*, la propia Paloma Navares habla de su trabajo y las ramificaciones de este, y comparte sus objetivos e intenciones cuando dice "Es una forma de ensamblar el tiempo a través de imágenes del arte, desde una Venus del siglo XV a una Eva actual. (...) Me interesa investigar las transferencias culturales, cómo llegan los esquemas y los valores

---

<sup>130</sup> Alario Trigueros, María Teresa. *Arte y Feminismo*. Edit. Nerea. Donosti. 2008. pág. 99

<sup>131</sup> El país 16/1/03

<sup>132</sup> El país 6/1/98

aprendidos, cómo incide el peso de la cultura en el desarrollo de tu propia estética y concepción del arte."<sup>133</sup>



Paloma Navares/*Planchada/Quitapielles*. Fotografía y objeto doméstico. 1997

En este comentario, Paloma Navares hace alusión a toda una línea de trabajo que desarrolla a partir de revisar la historia del arte y las imágenes que la componen; apelando e interpelando a Evas, Ninfas, hadas, madonas o niñas y niños pintadas/os por grandes figuras normativas como Tiziano o Durero. Al respecto, la artista argumenta "Es una historia del arte referida a las mujeres representadas por hombres a lo largo de cinco siglos. A veces esta imagen Clásica se contrapone a la mujer del siglo XX, en unas figuras femeninas dentro de unas cápsulas. (...) Es como recurrir a bancos como depósitos de órganos, donde se puede diseñar el cuerpo con distintas partes, un cuerpo ensamblado. Ello indica la vida fragmentaria de la mujer frente al desarrollo de continuidad del hombre."<sup>134</sup>



Paloma Navares/*El intangible mundo de las vírgenes*. Instalación de fotografía y luz. 1996

---

<sup>133</sup> El país 18/1/96

<sup>134</sup> El país 18/1/96

Resumiendo todo lo vertido sobre Paloma Navares, podemos interpretar que la obra de esta artista española nace desde la década de los setenta, pero eclosiona realmente en la siguiente, como una lógica de pensamiento artístico que aborda de forma insistente cuestiones físicas, corporales y espirituales de la condición humana; y, más concretamente, especifica en la particularidad de la condición humana femenina. Rastreando cómo ha ido forjándose a lo largo de la historia de la humanidad y llegando hasta la actualidad, Paloma Navares reflexiona y plantea reiteradamente el “yo”, el individualismo, las particularidades o lo original de cada persona y las posibilidades de supervivencia de “lo incontrolable”, en un mundo futuro en que todo indica, operará con potencia el conocimiento en base a aspectos técnicos, científicos y tecnológicos.

Este mapa general de su trabajo, como tronco central es el que le permite explorar múltiples bifurcaciones como los cánones de belleza asignados a mujeres y hombres, la vejez, el paso del tiempo y la fugacidad de la vida, etc. En la página oficial de la artista encontramos una información no mencionada anteriormente:

*“En la obra de Navares se manifiesta la fisura entre el cuerpo y el alma en la elección de los medios y de las formas de expresión. Mientras que los ámbitos correspondientes al alma se traducen en lenguaje artístico, preferentemente en vídeo o en proyecciones de imágenes, en movimiento, baile, música, una luz cálida, trémula, un lenguaje místico e imágenes de procesos en el interior del cuerpo, el ámbito corporal se manifiesta en un mundo de objetos frío y artificialmente rígido. El motivo de que este tema despierte un interés continuo en Paloma Navares reside en el hecho de que el alma es invisible mientras que el cuerpo es visible. Y la evidencia del cuerpo va unida a su mensurabilidad y comparabilidad.”*<sup>135</sup>

A continuación paso a transitar por la obra de un artista bastante conocido, pero no tanto como se debería. Se trata del polifacético Pepe Espaliú. Espaliú trabajó con ferviente intensidad desde aproximadamente 1986 hasta 1993, consiguiendo que su obra tuviera una de las mayores proyecciones internacionales en la década de los 80.

El artista cordobés, que falleció en 1993 con tal solo 38 años, dedicó toda su obra a reflexionar sobre la no división entre el trabajo y la vida, y, por ende, entre el arte y la vida, reincidiendo todo su discurso en la realidad que le tocó vivir, el sida. El sida supuso para Pepe Espaliú el motor de su vida y carrera, ya que desde que el artista supera el miedo a la estigmatización, esta causa supone un manantial creativo tanto en lo personal como en lo profesional. Pepe Espaliú consiguió dar la vuelta a lo que se venía entendiendo como enfermedad y supo fortalecerse de la misma, para disfrutar de una existencia más íntegra y honesta. El propio artista lo explicó en el artículo *Retrato del artista desahuciado* escrito por él mismo un año antes de su muerte:

*“Para los que ya no viven en mí. Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo.*

---

<sup>135</sup> [www.navares.com/](http://www.navares.com/)

*Comencé haciendo del arte una topera en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una Realidad que siempre viví como insoportable. El arte ha sido mi gran coartada...Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí. Mi homosexualidad fue el primer signo de exclusión de ese mundo. Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos excluidos y con el que nada tenemos que ver. Limitados por el miedo al rechazo de nuestra condición sexual, hemos abolido sus legítimas y necesarias formas de expresión. El mundo que nos rodea en nada nos concierne: no nos concierne su modelo de estructura social, basado desde su origen solo en la idea de familia. No nos concierne su modelo jurídico, que no tiene en cuenta en ningún momento la posibilidad de la existencia legal ole la pareja homosexual y que en nada contempla nuestros derechos. No nos concierne su modelo religioso, hoy dependiente de los propósitos y desvaríos homófobos y reaccionarios de Juan Pablo II. No nos concierne su modelo político, en el que en ningún momento nos vemos representados como colectivo. No nos concierne su modelo publicitario, ya que los medios de comunicación son reflejo de una sola forma de relación de pareja, excluyendo de sus imágenes nuestra diferente forma de ser y de amar.*

*Nosotros, homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y su forma de concebir el amor.*

*Frente a esta perpetua otredad en la que vives, frente a un estar en el mundo que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y como eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo Real... Escultor de esa topera laberíntica en la que mil pasillos subterráneos se entrecruzan; perdido en sus túneles sombríos, sorprendido en senderos sin final. Existencia reducida a Resistencia. En ese vivir subterráneo he oído al mundo tan sólo como un rumor que venía de allá arriba y he desarrollado mi arte y mi ser sin conexión con una realidad que decidí no ver. El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. En ese subterráneo que has elegido, sólo percibes fragmentos imprecisos y construyes con ellos una verdad supuesta.*

*Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. Un insistente ruido ensordece tus oídos... Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la topera. Desde ese rumor oyes que lo llaman "sida".*

*El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno,*

*una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite.*

*Es artista plástico.*”<sup>136</sup>

Este artículo hace evidentes muchos aspectos, entre los más destacables, que Pepe Espaliú fue un activista artístico libre, no podía adherirse a normas impuestas y abogaba por la libertad, la originalidad, la transparencia y lo humorístico de la vida. De ahí que su multidisciplinar obra esté inserta en un lenguaje muy particular de una aparente frivolidad, poesía, melancolía, cierta elegancia y un punto cómico.

Espaliú consiguió entramar en su obra cuerpo, identidad, sexualidad, enfermedad y vida de un modo pasmoso, consiguiendo generar debates sobre el sida allá donde iba, para reflexionar sobre la aceptación de los cuerpos diferentes como parte de una realidad que nos rodea. En el artículo *El mutis del prestidigitador*, escrito por Fernando Huici el mismo año de su muerte, aparece: “asume el empeño de metamorfosear la conciencia de la propia enfermedad en energía creadora y arma con la que subvertir la inercia miserable de determinados comportamientos colectivos.”<sup>137</sup>

La obra de Pepe Espaliú que más trascendencia tuvo, tanto en los medios de comunicación como en los documentos publicados que se encuentran del artista, es *Carrying*. Las publicaciones suelen hacer referencia a ella como “arriesgada acción plástica que se convirtió en un acontecimiento social de gran repercusión.”<sup>138</sup> La acción consistía en que personas que él mismo había convocado, pero que no necesariamente debían ser conocidas para el artista, le transportaran en volandas a lo largo de un kilómetro y luego fueran relevadas por otra pareja, mientras él permanecía hierático como si estuviera sentado en un sillón, con la única curiosidad de que estaba descalzo. Lo que se explica como una sutil metáfora entre la benevolencia del cuerpo enfermo y la sensación de vivir en suspenso sobre la realidad.

Todos los comentarios acerca de esta obra hacen alusión a que el público y las/los participantes en un principio no comprendían la propuesta, pero finalmente Pepe Espaliú cumplía su objetivo al llamar la atención sobre las personas afectadas de sida.

Por su parte Ángela Molina, en 2003, en el artículo *Espaliú, la vida y sus metáforas*, manifestaba que el hecho de los pies descalzos del artista venía a simbolizar “que el que realmente corría el riesgo de contraer cualquier enfermedad era el afectado con sida y no, como entonces todavía muchos creían, el individuo sano. Espaliú seguía a Beuys-(enseña tus heridas)- a la hora de llevar su pasión personal al campo de la batalla social.”<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> El País 1/12/92

<sup>137</sup> El País 4/11/93

<sup>138</sup> El país 04/11/1993

<sup>139</sup> El país 11/1/03

El propio artista, en referencia al título de *Carrying*, pero también de otras muchas esculturas que realizó, comentaría en *El arte de vivir el sida. El pintor Pepe Espaliú explica su experiencia vital y artística como víctima de la enfermedad*, escrito por Fietta Jarque en noviembre de 1992:

*"La idea del Carrying surgió en Nueva York. Es un término que tiene cierta ambigüedad porque alude a to care (cuidar, pero también tener cierto cariño por alguien) y to carry (llevar, transportar). A mí me gustaba mucho esa ambivalencia, que además, por efectos del spanglish, daba una especie de término intermedio que es el que yo quería utilizar en mi trabajo. Las piezas tituladas Carrying son esculturas que utilizan la metáfora del palanquín, pero son palanquines cerrados herméticamente, haciendo alusión a la idea del contagio. Muchas veces están en conexión uno con otro, enfrentados, con una pared de por medio. Normalmente están suspendidos, la suspensión y la levitación han sido una constante a lo largo de todo mi trabajo, pero que ahora cobra una dimensión mayor. Es como si hubiera una especie de premonición. Esas piezas son una metáfora de esa situación, la situación de los enfermos. (...) El Carrying se ha hecho ya en San Sebastián el pasado 26 de septiembre. El trayecto en Madrid va desde las Cortes hasta el Museo Reina Sofía. En él, una serie de parejas transportan a un enfermo de sida, en este caso, yo mismo. El enfermo va pasando de una pareja a la siguiente, como en relevo, sin que nunca toque el suelo. El enfermo va descalzo y en ningún momento toca el suelo durante todo el recorrido: Al llegar al Reina Sofía -que fue un antiguo hospital de tuberculosos-, las puertas estarán cerradas, y es el enfermo mismo con sus pies el que abre esas puertas pesadísimas. Ahí hay un elemento simbólico también importante que es el del esfuerzo desde el estado de absoluta debilidad, y que lo logra. Lo único que está organizado es el trayecto, y está segmentado el espacio del recorrido para que las parejas sepan dónde se hará el relevo. Con respecto a los participantes- es algo completamente abierto y puede inscribirse quien quiera. La mayor parte de la gente que va a participar es gente relacionada con el mundo del arte, pero también hay gente del cuerpo médico, del espectáculo y la política. De lo que se trata es de mostrar hasta qué punto es un problema que nos toca a todos. No se trata únicamente de que un colectivo específico, el del arte por ejemplo, esté especialmente implicado, sino que el sida está presente para todos, y cada día más."*<sup>140</sup>

Por su parte, y terminando con la trayectoria y particularidad artística de Pepe Espaliú, que en España trabajó el cuerpo en relación al sida, queda mencionar que el comisario de la exposición que en Sevilla permitió ver una de las mejores muestras del artista, fue Juan Vicente Aliaga; ahora, una de las personas más activas y activistas en relación a todo lo concerniente al cuerpo, sida, género, identidad o sexualidad<sup>141</sup> del contexto artístico español.

---

<sup>140</sup> El país 16/11/92

<sup>141</sup> La exposición se llamó *Pepe Espaliú 1986- 1993* y se organizó en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en el 2003.



Las inquietudes, reflexiones y miedos de Pepe Espaliú dejaron un gran legado, decisivo para las posteriores generaciones de artistas españolas/es con intereses afines a los suyos. Pues, entre otras cosas, fue pionero en trabajar el *cuerpo* como soporte de su obra, a modo de autobiografía donde abordaba sus preocupaciones en torno al mismo y la identidad y, los diferentes conceptos que de ahí emanan, como el placer, dolor, deseo, vejez, fragilidad, etc.



Pepe Espaliú/*Carrying*. Performance. 1992

## LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

### EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

La década de 1990 es una de las más ricas por su afluencia de eventos, sucesos, tragedias, avances y retrocesos en todo el mundo. A lo largo de toda ella, numerosos gobiernos reconocerán mediante informes o convenciones la lamentable situación de la mujer y la imprescindible necesidad del reconocimiento de sus derechos, tal cual se registran los de los hombres. Pero no todos los gobiernos coinciden en esto, y algunos siguen negando o poniendo trabas para otorgar la condición de *ciudadanas* a las mujeres; emprenden leyes progresistas que luego no aplican, e incluso algunos, son desvelados como máximos partícipes en la violación y feminicidio masivo invisibilizado mediante guerras<sup>142</sup>. Por otro lado en 1994 se celebra el primer encuentro internacional de madres que luchan en el mundo: Mujeres del tercer mundo, Madre Jones, las madres y abuelas de la plaza de mayo, mujeres de negro de Yugoslavia, etc.

---

<sup>142</sup> Gobiernos como el de EE.UU, Asia, Japón, Pakistán, Yugoslavia, Egipto, Mozambique y Kenia, solo por citar algunos.

Por nombrar solo algunos de los acontecimientos y centrándome de nuevo en Occidente, en 1991 se produce la fractura de la URSS, tras la supresión del Partido comunista, con la consiguiente Caída del Muro de Berlín; en 1993 la ONU ratifica la declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer, especialmente contra la mutilación genital femenina al tiempo que la organización mundial de la salud desdiagnostica la homosexualidad como enfermedad mental; en 1994 la Unión Europea aprueba la Recomendación sobre la no discriminación de lesbianas y gays, el acceso al matrimonio, la adopción y la sensibilización social.

En el plano teórico aparecen innumerables publicaciones que ayudan a teorizar sobre la realidad existente, impactando recíprocamente en ella o siendo la propia teoría una de las causas de los avances sociales y políticos. Tratando de mencionar los más afines a esta tesis, destaco que en 1990 Judith Butler publica *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*<sup>143</sup>; en 1992 Whitney Chadwick escribe *Mujer, Arte y Sociedad*, donde hace una revisión de la omnipresencia de la mujer en el arte a lo largo de toda la historia, abarcando desde la época medieval hasta la contemporánea y, poniendo nombre y trayectoria por fin a algunas de las mujeres que han sido soterradas, discriminadas o invisibilizadas y que inevitablemente contribuyeron y cooperaron para que se produjesen y/o descubriesen, muchas de las claves que articulan la historia del arte occidental, finalmente en 1998 Pierre Bourdieu escribe *La Dominación Masculina*.

En la década de 1990 las innovaciones artístico corporales son múltiples, muy diversas y van dividiéndose planteando un riquísimo y extenso mapa; sin pretender abarcar todo, iré transitando por algunas de las propuestas y trayectorias de artistas que exploran el *cuerpo*.

Volviendo a conectar con lo que dejé planteado a finales de los años ochenta, sobre el *Manifiesto Ciborg* de Donna Haraway y las impactantes revelaciones que trae consigo, el contexto artístico interesado en el cuerpo y la identidad, por alguno de sus mil enfoques continúa explorando sus preocupaciones personales. Pero, en la década de los noventa las nuevas tecnologías no son pura ciencia ficción o un cuento del futuro, sino que la imagen digital, el video, el ciberfeminismo, las pruebas en laboratorios con robot, animales y genética humana han ido evolucionando hasta convertirse en una posibilidad real; y las/los artistas con interés en ello van apropiándose de conocimientos y tecnología para reflexionar desde el *prima* artístico que les compete.

Una artista fundamental en esta década y de imprescindible mención es Mona Hatoum, pues consigue innovar con su propuesta ya que se plantea algo nunca hecho anteriormente y, supuso un nuevo tratamiento y trayectoria del *cuerpo*.

Mona Hatoum emprende su investigación artística buscando trascender a ciertos paradigmas que le parecen erróneos y que giran en torno al carácter de la identidad como única, cerrada, inmutable y monolítica. Y trata de explicitar que dichos valores

---

<sup>143</sup> Título original *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*.

son evocados y representados hasta la saciedad por el hombre blanco y heterosexual que ocupa los espacios públicos disfrutando de múltiples privilegios para hacerlo, así como de la modernización instantánea para suilizar y reinventar sus estrategias.

La teórica Amelia Jones (1996) al respecto manifiesta algo que complementa lo aquí expuesto:

*“No es ninguna coincidencia que estos nuevos individuos nunca sean coherentes o convencionales, ni siquiera cuando aparentan ser hombres blancos heterosexuales económicamente estables. Hasta los individuos exageradamente convencionales en este sentido se sienten cada vez mas corrompidos por las autenticas cualidades identificadoras que intentas proyectar al exterior, lejos de sí mismas, como abyectas.”*<sup>144</sup>

Además Amelia Jones menciona algo que está muy vinculado a la obra de Mona Hatoum y es su exploración del cuerpo como algo abyecto y obsoleto; conceptos y posibilidades a partir de los que podía trabajar gracias a los experimentos y propuestas de sus compañeras Cindy Sherman o Barbara Kruger, que fueron algunas de las que propulsaron a modo de motor la idea de referirse al cuerpo como algo fétido y asqueroso, repugnante y natural a partes iguales.

De este modo, cuestionando todas estas categorías que venían representando conceptos monolíticos y no transferibles como eran el ser *mujer* o el ser *hombre*, el ser cuerpo o ser máquina, o mundo desarrollado versus mundo subdesarrollado, Mona Hatoum combinando lo privado y lo público propone un tratamiento artístico con el cuerpo, que dinamita todos los esquemas mencionados antes, provocando la ruptura total del concepto de *cuerpo*.

Mona Hatoum nació en Beirut, pero en 1975 mientras realizaba una visita a Londres estalló la guerra civil libanesa, por lo que no tiene posibilidad de regresar a su país y se ve obligada a comenzar una vida, partiendo de cero en la capital británica. En 1994, gracias a la ayuda del Centre Georges Pompidou de París, la artista realizó *Corps Étranger*. Mona Hatoum venía confiriéndola desde 1980; *Corps Étranger* consiste en una videoinstalación donde la artista proyecta en una imagen circular en el suelo, un viaje endoscópico, a modo de exploración, por su propio cuerpo. La artista, utilizó cámaras de diferentes tipos y un aparato ecográfico que captaba los sonidos de su interior reverberando por toda la sala; sus intestinos, corazón, saliva, etc. son la atmósfera sonora que forma parte de la obra. La sala donde sucede la acción es también de forma circular y dispuestos en el suelo hay tubos, cables y orificios succionadores.

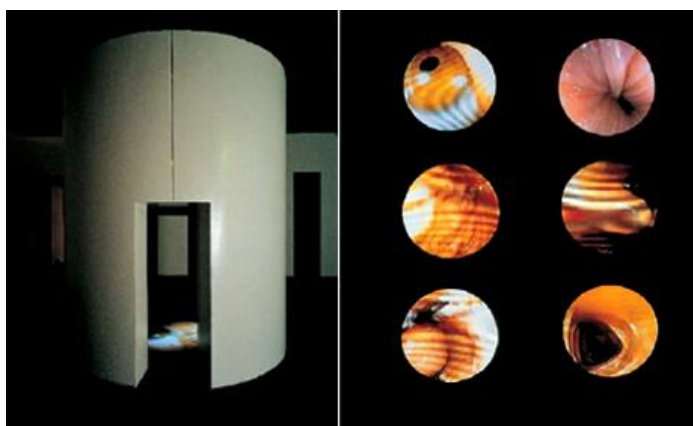
Haciendo un primer alto en esta obra para no perder la coherencia dados los múltiples ángulos, conceptos y referencias a las que hace *Corps Étranger*; hay que matizar que con esta acción de introducir la tecnología en el interior del cuerpo, Mona

---

<sup>144</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 42

Hatoum está hibridando cuerpo/máquina y por tanto, provocando la ruptura de lo que se creía únicamente cuerpo hasta entonces. Amelia Jones (1996) matiza:

*“Corps Étranger perturba la ecuación de “apariencia” e “identidad” que durante tanto tiempo ha soportado la forma de intercambio característica del capitalismo, el pancapitalismo y sus corolarios (racismo, colonialismo, imperialismo y sexismo). (...) Estos nuevos cuerpos de artistas son menos codificables que antes, menos “susceptibles de ser poseídos” o “intercambiables” dentro de los mecanismos del mundo artístico y el ámbito cultural en general. Están menos atados y se catapultan a los florecientes flujos de deseo/capital característicos de la esfera tecnológica del yo.”*<sup>145</sup>



Mona Hatoum/*Corps Étranger*. Instalación de vídeo. 1994

Por otro lado, como ya bien menciona Amelia Jones el uso de la cámara como forma de visión y perspectiva desde dónde se mira y a qué se mira, supone un importante acierto por parte de Mona Hatoum, en tanto que consigue extrapolar al público esa misma pregunta de por qué está mirando eso, qué es y desde qué perspectiva lo mira; la cámara por su parte, representa un ojo, el ojo científico que desde antaño invade los límites del cuerpo. De esta manera la artista objetualizaba al cuerpo, al mismo modo que hace la ciencia; sin reparar, o no lo suficiente, en las consecuencias que dicha intromisión puedan afectar a la psique. De ahí, el reducido campo de imagen que Mona Hatoum produce: un círculo sometido, claustrofóbico y siniestro. Finalmente se accede a vellos, uñas, mucosidades, dientes, pliegues intestinales, membranas y otras partes del cuerpo. En palabras de la propia artista “tener una cámara invadiendo el interior de tu cuerpo es como ser observada hasta el centro mismo de tu ser.”<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 42

<sup>146</sup> [performancelogia.blogspot.com/2006/11/mona-hatoum.html](http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/mona-hatoum.html)

Por un lado la artista alude a la usurpación de la tecnología, la ciencia y la medicina en los cuerpos; reflexionando sobre los pros y contras de dicha relación y los criterios establecidos. Por otro, también hace referencia a los mecanismos de observación y control social como panópticos y cámaras de vigilancia, con las que ya en la gran mayoría de situaciones, convivimos actualmente, sin poder evitarlo. En tercer lugar, la cámara va penetrando con avidez y curiosidad en diversos orificios, produciendo una visión ampliada de lo que ve. Así, Hatoum explicita la mirada objetualizadora cuyo deseo expreso es penetrar. Por tanto, desde una perspectiva feminista, Mona Hatoum denuncia la mirada patriarcal producida a través de la ciencia, medicina, política, arte, etc. que sobre el cuerpo femenino se ha venido realizando.

Amelia Jones (1996) deduce:

*“Para una mujer, sobre todo, la visión del vórtice succionador de la vagina, la garganta y otros puntos de entrada al cuerpo suponen un golpe bajo. (...) Para el espectador masculino, el latido carnal del espacio puede tener consecuencias distintas, potencialmente homoeróticas o heteropenetrativas. (...) Corps Étranger desublima la condición humana y, en concreto revela la propiedad potencialmente desublimante y anárquica de lo femenino. Aquí, el cuerpo femenino desnudo consiste únicamente en una vagina dentata, en una serie de orificios, donde lo fálico/fetichista mitiga la mirada masculina.”*<sup>147</sup>

*Corps Étranger* es una obra extremadamente holística donde la artista muestra su cuerpo como ejemplo del propio, seamos como seamos y quienes seamos; al tiempo que plantea que el cuerpo propio si accedemos a nuestro interior, puede resultarnos algo irreal, extraño e incluso ajeno. Y por otro lado, ante el misterio de la imagen en movimiento, los sonidos corporales, la visión circular por la cual accedemos, etc. está planteando el cuerpo femenino como esa *vagina dentata* de la que Amelia Jones nos habla. La *vagina dentata* simboliza el miedo del *hombre* a la castración del pene, la pérdida del falo y por ende la feminización de su “yo” y la pérdida de privilegios. La artista mediante esta imagen del cuerpo engullente, parece succionar al público hacia sus profundidades, en especial a aquellos que tienen miedo y que probablemente por eso, sean finalmente los atrapados.

En una entrevista que Bea Espejo en el 2010 realizó a la artista, declaraba: “Quiero que mi trabajo sirva para que la gente cuestione el mundo en el que vive y mire más allá de la apariencia de las cosas.”<sup>148</sup>

Finalizando con este nuevo tratamiento y trayectoria conviene concluir con algunas cuestiones que de manera latente, están presentes en el trasfondo de *Corps Étranger*.

---

<sup>147</sup> Warr, Tracey; Jones, Amelia. Op, cit., pág. 43

<sup>148</sup> Revista El Cultural. 08/10/2010

Hemos de tener en cuenta que no es una casualidad que Mona Hatoum materialice esta obra justo en la década de los noventa, cuando precisamente se reflexiona sobre la vulnerabilidad del cuerpo, en vínculo directo con el sida. En una efervescente época de cambios, la artista se compromete con el sida como problema social, con la necesidad imperiosa de que este sea un punto de interés total, así como la salud pública a nivel mundial.

Carmen Cano reflexiona sobre *Corps Étrant* aportando varios detalles interesantes “(Mona Hatoum) utiliza una práctica de exploración médica como es la endoscopia –sonda de tubo flexible dotada de una cámara en un extremo y una pantalla al otro, que se introduce por orificios del cuerpo tales como boca y ano entre otros para la detección de posibles enfermedades o cuerpos e<sup>149</sup>xtraños.”<sup>150</sup>

Sus palabras sirven para hacer evidente lo que trataba de asociar en referencia a las pulsiones que llevaron a Mona Hatoum a articular de este modo la obra. Carmen Cano comenta de manera rotunda e impoluta “La cámara se percibe como invasor, como un imperialista.”

Por su parte en una entrevista realizada en 1998, por Janine Antoni a la artista, contestaba:

**Janine Antoni:** ¿Podrías hablar sobre el papel específico del cuerpo en tus obras? En muchas de ellas, el cuerpo está físicamente ausente pero implícitamente presente, o el cuerpo en cuestión es realmente el del espectador. Me interesa el modo en que haces que el espectador se sienta físicamente en una instalación o frente a un objeto.

**Mona Hatoum:** El cuerpo se convirtió en un tema para mí cuando era estudiante (...) Era un ambiente estupendo que favorecía la indagación intelectual. Pero tenía esta sensación característica de que las personas a mi alrededor eran como intelectos incorpóreos. Fue en oposición a este tipo de actitud como comencé a centrarme intensamente en el cuerpo, primero utilizando sus productos y procesos como material para la obra, y más tarde usándolo como metáfora de la sociedad –cuerpo social- (...) parecía que todo aquello con lo que yo quería trabajar en aquella época se enfrentaba con restricciones e incluso censura.<sup>151</sup>

Otro ejemplo, con cierta afinidad pero con diferencias en cuanto al tratamiento corporal de los noventa es, una parte de la trayectoria y devenir de la artista francesa y conocida por lo escatológico de sus propuestas: Orlan.

Orlan hizo de un quirófano su estudio y centro de operaciones; y a su cuerpo su principal soporte, marco expresivo o espacio arquitectónico donde intervenir en una u

---

<sup>149</sup> practicastransculturales-lapalmi.blogspot.com.es

<sup>150</sup> practicastransculturales-lapalmi.blogspot.com.es

<sup>151</sup> Extracto de Mona Hatoum. Centro de Arte de Salamanca/ Centro Galego de Arte Contemporáneo, Salamanca, Santiago de Compostela, 2002.

otra dirección. Aunque no toda su trayectoria se acota a estas intervenciones quirúrgicas que se mencionan, esta investigación solo se remitirá a ellas dado el lugar que la artista da al *cuerpo* y la importancia de las posibilidades que con ello abre.

La artista llamó a estas intervenciones *La reencarnación de Saint Orlan*, puesto que venía de trabajar con los arquetipos femeninos que la religión otorgaba a la mujer. *La reencarnación de Saint Orlan* fue el comienzo de siete operaciones de cirugía plástica en las cuales Orlan; busca transformarse y convertirse explícitamente, en los cánones estéticos y míticos que el patriarcado, mediante el arte y la comunicación, ciencia, medicina, religión y mitología demanda y exige a los sexo/cuerpos femeninos. Para ello, Orlan selecciona la barbilla de la Diosa Venus de Botticelli, la nariz de Diana,<sup>152</sup> la boca de Rape de Europa de Boucher, los ojos de Psyche Geronme y la frente de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci.

En el artículo *Orlan. ¿Arte o locura?*, se plantea si la acción de la artista consiste en representar un ritual de sumisión asociado al rol femenino o no; la propia Orlan responde:

*"Me veo todo el camino hasta mis entrañas, un nuevo estadio del espejo. (...) Puedo ver el corazón de mi amante, su esplendido diseño nada que ver con un sentimiento enfermizo."*<sup>153</sup>



Orlan/*La reencarnación de Saint Orlan*. Arte Carnal. 1993

---

<sup>152</sup>Diana es la diosa romana de la luna, la caza y la castidad, equivalente en la mitología griega a la diosa Artemisa.

<sup>153</sup> [elbauldejosete.wordpress.com](http://elbauldejosete.wordpress.com)

Sobre el componente de dolor con el que se puede interpelar a su obra, Orlan alega:

*“¿Sobre si tengo dolor en mis intervenciones? No. Estoy totalmente en contra del dolor, es un viejo problema; siendo mujer siento totalmente ridículo el dicho (bíblico) de Debraux: 'Parir en el dolor'. En nuestra época tenemos la posibilidad de eliminar el dolor. Y es lo que realizo en mi trabajo: les pido a los cirujanos no recibir ningún dolor, no creo en el dolor como redención ni como purificación (...) Yo estoy muy lejana al concepto de la descalificación del otro, a la estandarización impuesta, porque uno puede hacer lo que quiera con su propio cuerpo.”<sup>154</sup>*

Habiendo revisado parte de la trayectoria de Orlan y leyendo sus palabras, se demuestra que es plenamente consciente de lo que supone y las causas que le llevan a ello; no obstante, el discurso que su obra origina acerca de la fiebre física-estética y la legitimidad de sus prácticas en el ámbito artístico, son precisamente, más derroteros que discursivamente se plantean. Las operaciones a las que se expone Orlan están dirigidas artísticamente por ella, puesto que prepara el espacio como si se tratara de la galería o espacio expositivo de su obra. Para ello, la artista incorpora música, frutas, flores de plástico o crucifijos, esterilizados antes de entrar en el quirófano, y diseña la decoración de la sala operatoria, aludiendo a temas religiosos sobre el éxtasis, la belleza y la muerte. Para Orlan, el arte es vida o muerte, y como tal deja un gran margen a ello en sus propuestas artísticas. Para más inri, y demostrando la perspectiva cómica y descarada de su obra, Orlan coreografía y escenifica determinados movimientos a lo largo de las intervenciones; diseña la indumentaria de las personas que la acompañan o colabora con un diseñador, en este caso *Paco Rabanne*, para diseñar la vestimenta que lleva durante sus operaciones. El registro de las intervenciones lo produce mediante fotografías y videos, y en algún caso incluso, la operación ha sido retransmitida en directo a diversas instituciones artísticas.

Las pretensiones de Orlan son concretas, a modo de despiece de su cuerpo, - con esto hace alusión a ritos primitivos- persigue el deseo de Adán para con Eva; es decir, persigue alcanzar siete partes estetizadas del cuerpo femenino de siete mujeres ideales, con lo que materializa el deseo de Adán sobre Eva, de que sea creada a su imagen y semejanza.

Al respecto de la propuesta de Orlan muchas publicaciones, críticas o artistas opinan y/o juzgan su línea de trabajo; pero lo cierto es que muy pocas/os profundizan hasta la raíz de sus discursos y solamente lo rechazan desde la visceralidad. Por el contrario la teórica Pilar Cifuentes argumenta:

---

<sup>154</sup> [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)



*“Orlan, al anamorfosearse en el otro se hace mancha en eso que es una superficie cultural, un contexto simbólico definido y delimitado imaginariamente. En su trabajo self-hibridaciones ella toma estereotipos de belleza de otras culturas y los incrusta en su propia imagen, se reviste de ellos. Así, al incrustarse en el tejido de este contexto como superficie, también aquí como en las operaciones pero esta vez como superficie receptora de las formas, como superficie moldeable y moldeada, ella se incrusta en el fundamento simbólico de ese tejido, tejiendo a su vez nuevos lazos con él, lo que ya no lo deja igual.”<sup>155</sup>*

También Araceli Zúñiga en *Orlan, el cuerpo que vendrá...* recoge varios pensamientos de la propia artista, un material muy relevante ya que permite una comprensión más detallada de su obra:

*“Mi trabajo se centra exactamente en ese aspecto, trata sobre el cuerpo mutante, el cuerpo del futuro; es un trabajo en el que ando desde el 68 cuando llegaba a las conferencias con un cartel que decía: 'Yo soy una hombre y yo soy un mujer'. La sociedad es una fábrica de cuerpos y de las realidades que van con esos cuerpos, y mi trabajo consta precisamente en cómo cambiar ese formato. (...) "Actualmente, la gira de trabajo que estoy realizando trata sobre la estandarización de la belleza, a raíz de las civilizaciones precolombinas, sobre la deformación del cráneo, el estrabismo e incluso los postizos de las narices.”<sup>156</sup>*

En estas declaraciones encontramos algunas de las preocupaciones de la artista que ella misma comenta:

*“La clonación es justamente una de mis grandes preocupaciones; con la tecnología que está empezando a llegar a la sociedad es más difícil distinguirse, ya que promueve la homogeneización de la belleza en esta época; la mayoría de las mujeres quieren tener grandes senos, la nariz erecta, los pómulos salidos, los ojos rasgados. Es contra lo que lucho, donde quiero despertar una conciencia y que la gente pueda ver la belleza de otra manera, a través de varias civilizaciones en la historia.”<sup>157</sup>*

Lo que Orlan pretende es la concepción del *cuerpo* como un elemento mutante con múltiples posibilidades nómadas; en tanto que esto implica la ruptura con todas aquellas fuentes de emisión que instruyen al cuerpo en la cultura occidental. Por ello, la creadora en su manifiesto personal razona varias cuestiones que Daniel Reyes León, concluye:

*“Lo que (Orlan) hace es un autorretrato clásico con nuevos medios técnicos, vinculando al desarrollo de los imaginarios a las técnicas; y el arte carnal no investiga*

---

<sup>155</sup> Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. 2008

<sup>156</sup> [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)

<sup>157</sup> [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)

*el dolor ni la redención por medio de este. Así sus performances evidencian una profunda crítica a la concepción de cuerpo cristiano, que separa alma de cuerpo de manera que el dolor físico se convierte en una forma de redención, sinónimo como camino al paraíso y modelo al cual se suscribe la religión predominante en Occidente.”*  
158

También Inés Matute la citará en el ensayo *Self hybridations*:

*“Nuestros cuerpos han sido alienados por la religión, por el trabajo, por el deporte e incluso por la sexualidad, y han sido formateados en función de unos modelos prefijados. Yo obtengo seres híbridos, cuerpos mutantes, posibles apariencias de civilizaciones que no poseen las mismas ideas preconcebidas que nosotros. En mi opinión, el cuerpo se ha quedado obsoleto, no ha podido adaptarse al ritmo de los acontecimientos.”*<sup>159</sup>

Finalizando con esta propuesta de *Arte Carnal*, como otro tratamiento y trayectoria más del cuerpo en el arte occidental, cabe señalar de la obra de Orlan que estas intervenciones quirúrgicas como performances, ocupan únicamente tres años de una extensa trayectoria, 40 años, de activismo artístico en relación al feminismo. Su último trabajo realizado en 2007, es la creación de una chaqueta biotecnológica compuesta por piezas de piel de diversos tonos, colores, orígenes y edades; para lo que la artista trabajó, en estrecha colaboración, con el laboratorio Symbiótica de Australia. En este lugar se confeccionaba mediante el *Escudo de Arlequín*, dispositivo que procura el estado perfecto de conservación de las células de la piel que conforman la chaqueta.

## ESTADOS UNIDOS 1990

### JUDITH BUTLER. EL GÉNERO EN DISPUTA. EL FEMINISMO Y LA SUBVERSIÓN DE LA IDENTIDAD.

Judith Butler es una filósofa y profesora estadounidense que, entre otras publicaciones, escribió *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990); tres años después volvió con *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*. Ambos posibilitaron lo que hoy se entiende por *Teoría Queer*, trabajada con ahínco por multitud de artistas.

Butler, estudiosa de la filosofía post-estructuralista y feminista, rechaza todas las teorías esencialistas con las que, a lo largo de su vida, se ha ido encontrando. Su trabajo

---

<sup>158</sup> desarrollo.cartelurbano.com

<sup>159</sup> www.espacioluke.com

teórico, planteamiento de paradigmas y reflexiones, ha constituido la teoría performativa del sexo, el género y la sexualidad o, dicho de otro modo, la *Teoría Queer*. Judith Butler deconstruye y analiza las teorías de Freud, Foucault, Lacan, Simone de Beauvoir, Lucy Irigaray, Monique Wittig, etc. para argumentar que todo reside en los miedos, prejuicios y experiencias vitales que envolvieron a estos sujetos y que quedaron plasmados en sus pensamientos y postulados. Concluye diciendo que el sexo como tal es algo aprendido y construido en base a todas las teorías emitidas por diversas personalidades occidentales.

Intentando resumir al máximo la *Teoría Queer*, trataré de explicarla sin entrar en demasiados matices, dada la complejidad y riqueza que la teoría en sí posee.

El construccionismo social es una rama sociológica y psicológica que estructura que el conocimiento y la información son generados y difundidos por la población civil en base a fenómenos sociales que se provocan en determinados contextos. De ahí, la construcción social de un concepto, una costumbre, una práctica o un ritual, corre el riesgo de parecer algo natural o que se desarrolla por naturaleza; pero que, en definitiva, se articula por las relaciones o hábitos que en ese contexto determinado se están gestando o transitando. Esto es: porque la socialización entre personas provoca la necesidad del entendimiento entre ellas; por lo que pautas, normas o reglas organizan la cultura y viceversa, en tanto que la cultura es el tejido que organiza a las personas. El construccionismo social considera imprescindible la detección de cualquier hábito como cultura y nunca como naturaleza; por lo tanto, la cultura es artificio de una sociedad o colectivo particular.

Desde ahí, el construccionismo social propone que los géneros y la necesidad de pertenecer a uno de ellos<sup>160</sup>, es puramente cultural y artificioso; y, por tanto, que los conceptos femenino y masculino radican solamente en construcciones sociales/culturales y no son roles naturales ni determinados biológicamente. La teórica parte de tales proposiciones para argumentar y aseverar que la sexualidad y el sexo, lejos de ser algo determinado por la naturaleza responde del mismo modo que el género, son una construcción social de occidente:

*“El sistema de sexo/género –mecanismo cultural regulado para convertirá a hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciado y jerárquicos- ha sido dictado por las instituciones culturales (la familia, las formas residuales del intercambio de mujeres, la heterosexualidad obligatoria) e impuesto a través de las leyes que articulan e impelen el desarrollo psíquico individual”.*<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> La bióloga y feminista Anne Fausto Sterling en *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* analiza y deconstruye el porqué de la necesidad del sistema sexo-género. Demostrando al mismo tiempo, la existencia de otras sexualidades que no pueden encajar dentro del sistema sexo-género y que también son propuestas por la naturaleza.

<sup>161</sup> Butler, Judith. *El género en disputa. La subversión de la identidad*. Edit. Paidós Ibérica. Barcelona. 2007. pág. 164.

En palabras de la propia autora: “esta producción del sexo como lo prediscursivo debe entenderse como el resultado del aparato de construcción cultural nombrado por el género.”<sup>162</sup> Ya que, según Butler “el género tiene su origen en el deseo intenso de contrarrestar la violencia normativa que conllevan las morfologías ideales del sexo, así como de eliminar las suposiciones dominantes acerca de la heterosexualidad natural o presunta que se basa en los discursos ordinarios y académicos sobre la sexualidad.”<sup>163</sup>

De este modo, la teórica expone que la necesidad de todo un manejo o mecanismo por parte de la cultura acerca de la sexualidad, sexo, género, cuerpo, feminidad, masculinidad, etc. no son más que instrucciones vertidas socialmente para asegurar la vigencia de la heterosexualidad que, como imperialismo colonizador, se ha visto trasladada, transmitida y estructurada reiteradamente en la historia de Occidente, por miedo a que la pérdida de su creencia y poder desemboque en *situaciones caóticas*<sup>164</sup> como relaciones lésbicas, homosexuales, transexualidad, etc. Judith Butler razona que las prácticas sexuales entre personas heterosexuales son determinadas y determinantes, en tanto que cada persona desempeña un único rol de manera continua y que estas prácticas, así como las/los teóricas/os que se esfuerzan por ensalzar la heterosexualidad, en realidad demuestran tener miedo y prejuicios a concretas posiciones sexuales que entienden como caóticas. Esto explica, según la *Teoría Queer*, la necesidad de una heterosexualidad falocéntrica que deba estar modernizándose continuamente pero conservándose a toda costa.

Judith Butler revisa críticamente todos los posicionamientos teóricos y prácticos de las personas estudiosas del campo, para terminar proponiendo, a modo de conclusión, la necesidad de que la identidad sea nómada y performativa, para que cada persona experimente y explore los diversos modos de ser, estar y operar que le apetezcan. Además, Butler añade inteligentemente:

*“De la misma forma que las metáforas pierden su carácter metafórico a medida que, con el paso del tiempo, se consolidan como conceptos, las practicas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlas y, sobre todo, al repetirlas en una cultura en lo que todo se basa en la mercancía, y en la que la subversión tiene un valor de mercado.”*<sup>165</sup>

Por lo que la autora plantea nuevas formas de habitar y transitar el cuerpo para explorar así la relación con las diferentes estructuras del poder. Ya que cuestiona “si el género se construye, ¿podría construirse de distinta manera, o acaso su construcción conlleva alguna forma de determinismo social que niegue la posibilidad de que el

---

<sup>162</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 56

<sup>163</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 24.

<sup>164</sup> La cursiva en estas palabras quiere manifestar desde el humor, el pánico que cualquier relación que no sea heterosexual y compuesta por mujer + hombre, genera en la actualidad. Así como la no determinación de ser mujer u hombre.

<sup>165</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 26

agente actúe y cambie?”.<sup>166</sup> Para Judith Butler que haya personas que no alteran las categorías sexuales del poder se reduce únicamente al empobrecimiento de las personas participantes; por lo que su propuesta de identidad como actos performativos, que buscan subvertir los conceptos aprendidos culturalmente como *mujer, hombre, vagina, pene, lesbianidad, homosexualidad, heterosexualidad*, etc.; ello conllevaría la reinención de estos conceptos, así como la creación de nuevos significados y prácticas sexuales que desestabilizan el sistema binario del sexo/género que constriñe a todas y todos, aunque no en mismo grado.

Según Judith Butler:

*“Estas configuraciones culturales de confusión de géneros operan como sitios para la intervención, la revelación y el desplazamiento de estas reidentificaciones. Es decir, la unidad del género es la consecuencia de una práctica reguladora que intenta uniformizar la identidad de género mediante una heterosexualidad obligatoria. El poder de esta práctica reside en limitar, por medio de un mecanismo de producción excluyente, los significados relativos de heterosexualidad, homosexualidad y bisexualidad, así como los sitios subversivos de su unión y resignación.”*<sup>167</sup>

Por ello, la autora retoma algunos de los postulados de la también filósofa Simone de Beauvoir y expone: “Si la afirmación de Beauvoir de que *no se nace mujer, sino que se llega a serlo* es cierta, entonces *mujer* es de por sí un término en procedimiento, un convertirse, un construirse del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio o un final. Como practica discursiva que está teniendo lugar, está abierta a la intervención y a la resignificación. Aunque el género parezca congelarse en las formas más deificadas, el congelamiento en sí es una práctica persistente y maliciosa, mantenida y regulada por distintos medios sociales.”<sup>168</sup>

Sencillamente, Judith Butler lo que propone y plantea se resume a: “Antes de la transformación de un hombre o una mujer biológicos en un hombre o una mujer con género, cada niña y niño cuenta con todas las posibilidades sexuales disponibles para la expresión humana.”<sup>169</sup>

Por su parte, el teórico Juan Vicente Aliaga, en su ensayo *Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría queer y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo* hace una revisión de cómo en 1990, en New York, nació el grupo *Queer Nation* “y con él la aparición de un activismo político radical de cariz sexual”<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 56

<sup>167</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 96

<sup>168</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 98

<sup>169</sup> Butler, Judith. Op, cit., pág. 164

<sup>170</sup> Pérez, David. Coord. *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 2004. pág. 114.

donde se reivindicaba el derecho a una sexualidad libre de presiones y opresiones de cualquier índole, pero sobre todo política y social.<sup>171</sup>

En palabras del propio Juan Vicente Aliaga: “una de las tareas imprescindibles del movimiento queer, por ardua que fuere, estriba en tender puentes de entendimiento, de conocimiento, de diálogo abierto entre la comunidad heterosexual y la homosexual, amén de cualquier otra adscripción sexual (transexual, bisexual, sadomasoquista...)”<sup>172</sup>

Los razonamientos de Judith Butler tuvieron un gran impacto en esta década y muchos fueron extrapolados por las/los artistas a su ámbito, al que abordaré a continuación, dando pie también a las prácticas artísticas de la siguiente década, donde el *cuerpo* será abordado desde otra condición que en este ensayo no puede faltar: las prácticas del PostPorno. Dos magníficos ejemplos que representan a la perfección los pensamientos de Butler, pero desarrollados en el ámbito artístico, son Catherine Opie y Del LaGrace Volcano.

A mediados de los años noventa, Catherine Opie sorprendió sacando a la luz una serie de fotografías que, por medio de retratos con cierta influencia pictórica, visibilizaban a numerosas mujeres lesbianas y hombres homosexuales, amigas/os de la fotógrafa en diferentes situaciones, actitudes o siendo retratadas con el vestuario que empleaban en sus prácticas sexuales sadomasoquistas. En diversos ejemplares aparece que la propia Opie, cita a Hans Holbein<sup>173</sup> como una de sus influencias a la hora de retratar a sus amistades. Opie contrapone las premisas sobre el modo formal del arte, como estudiar la pose, los fondos, el encuadre de cada una de sus tomas, con el vestuario y actitud de las/los modelos; cuerpos repletos de huellas y marcas, piercings, tatuajes, argollas, bigotes, tacones, faldas, pantalones, etc. La *extravagancia* de sus fotografías, como suele definirse al trabajo de Opie, muestras múltiples personas que, desempeñando muy diversos roles y, con ello, comportamientos y actitudes, no dejan de ser personas repletas de humanidad. Pues aparecen felices, sonrientes, tristes, serias, enfadadas, melancólicas, descaradas, etc.; pero llenas de vida.

La propuesta de Opie vincula los roles desempeñados como personajes posibles a realizar por cualquiera, a partir de la consciencia y el estado espiritual de las personas retratadas. De este modo, Opie logra que el público se identifique y empatice con ellas; sin la necesidad de saber si se trata de una *mujer* o un *hombre* a quién nos referimos. A partir de cómo ocupan el espacio, la actitud y pose, la artista trata de desdibujar las fronteras establecidas entre los géneros, tratando de que la ambigüedad sea igualmente un espacio, posibilidad o situación para que se exista y se toleren las diferencias en la identidad personal de cada ser humano.

---

<sup>171</sup> Pérez, David. *Ibíd*

<sup>172</sup> Pérez, David. *Op*, cit., pág122.

<sup>173</sup> Retratista alemán del siglo XVI.



Catherine Opie/*Pervert*. Fotografía. 1994

En una entrevista realizada en 2008 por el *New York Times* a Opie, la artista declaraba que, como lesbiana, no había tenido referencias donde ampararse al darse cuenta de que muchas lesbianas no se habían manifestado como tal. Opie señalaba que personas como la tenista Billie Jean King<sup>174</sup>, que podrían haber sido sus heroínas si hubieran manifestado abiertamente su lesbianidad; no lo habían sido por este hecho. Siendo ese un reto que personalmente se atribuía al decir: “Otra razón por la que creo que es muy importante declararse lesbiana y hacer el trabajo que hago es por dar ejemplo a la juventud.”



Catherine Opie/*Mike and Sky*. Fotografía. 1993

<sup>174</sup> Finalmente la tenista Billie Jean King a la que hace referencia Opie, fue considerada una de las mejores deportistas femeninas de la historia de Occidente, tras ganar al campeón N°1 del mundo en tres ocasiones. Además, Billie Jean contribuyó a la igualdad de género, cuando declaró su sexualidad convirtiéndose en una de las primeras deportistas importantes que asumía abiertamente la lesbianidad.

La artista trataba de visibilizar, por medio de los postulados de la *Teoría Queer*, esta subcultura que, aunque no emergía a la superficie, estaba siendo tan partícipe de la vida y la sociedad como cualquiera otra. Juan Vicente Aliaga (2004), opina al respecto: “las fotografías de Catherine Opie de la comunidad transgénerica de San Francisco sobre fondos cromáticos vivos es una representación digna de una opción de vida motejada por el moralismo más recalcitrante.”<sup>175</sup>

En el caso de Del LaGrace Volcano, también Juan Vicente Aliaga tiene unas palabras sobre el artista que nos harán entrar en materia: “De la misma forma pueden entenderse las fotografías del artista afincado en Londres Del LaGrace Volcano, que hurga en los mundos invisibles de locales y clubes en los que florece en parte el vivir de lesbianas y drag-king”<sup>176</sup>

Del LaGrace Volcano se declara fotógrafo y activista intersexual, pues vivió 37 años de su vida como mujer y el resto como hombre; lo que le ha hecho dedicar casi toda su vida a hacer campaña para conseguir que en sus documentos oficiales no sea necesario especificar el sexo o el género que le pertenece.<sup>177</sup> Las fotografías de De LaGrace Volcano, parecidas a las de Catherine Opie, arguyen en la misma línea pero con diferente tratamiento; pues, en este caso, De LaGrace Volcano parece prestar más atención a la teatralización y estética de sus instantáneas. Pero igualmente se repite el concepto de juego, exploración y personajes que propone la *Teoría Queer*.



Del LaGrace Volcano/Hermaphrodite Torse. Fotografía. 1999

<sup>175</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Arte y Cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Edit. Nerea. Madrid. 2004. pág. 92

<sup>176</sup> *Ibidem*

<sup>177</sup> Esta es una labor muy silenciada o soterrada, pero muchas personas consideran (mos) obsoleta la necesidad de una definición cerrada, pudiendo ser las causas de opresión de muy diversa índole.



En palabras del propio artista:

*"Mi nombre es Del Lagrace Volcano, pero llámame Dr. Del, por favor. (...) He sido llamado muchas cosas, conocido por muchos nombres, y creo que el lenguaje es mío para ser manipulado."*<sup>178</sup>

*"En una anterior reencarnación era conocido como Della Grace, Queer, fotógrafa lesbiana. (...) Llevé los parámetros hasta los que una lesbiana podía ser (o lo estaba permitido ser) hasta, (...) que me liberé en el "mar de las posibilidades." Soy un terrorista del género, una mutación intencionada, un/a intersexo a través del diseño. Ya que estos son conceptos con los que no estás familiarizado, permíteme aclararte lo que quiero decir: Un terrorista del género es cualquiera que conscientemente e intencionadamente subvierte, desestabiliza y desafía el del género binario. Este es el concepto de que solo dos géneros existen, masculino y femenino. El hecho es que, aunque este sistema debería funcionar (eso es discutible) para la mayoría de la gente, no funciona. Demasiada gente es dañada mental y físicamente, en el intento de hacerles ponerse un zapato que no es el suyo. Soy consciente de que la mayoría de vosotros preferís la estabilidad, especialmente cuando se trata de género. El imperativo binario exige que hagamos una elección definitiva. Un sexo. Un cuerpo. Masculino o femenino."*<sup>179</sup>

Las intenciones de Del LaGrace Volcano quedan más que claras cuando, junto con sus fotografías, manifiesta:

*"Como artista visual accedo a las tecnologías de género para amplificar antes que borrar los trazos hermafroditas de mi cuerpo. Yo me nombro a mí mismo. Un abolicionista del género. Algunas veces, un terrorista del género. Una mutilación internacional, un intersex por diseño propio (como oposición explícita al diagnóstico), en busca de distinguir mi viaje de los miles que dibujan otros intersex que sufrieron sobre sus "ambiguos" cuerpos mutilaciones y desfiguraciones en un intento erróneo de "normalización." Creo en cruzar la línea tantas veces como sea necesario hasta construir un puente por el que todos podamos caminar."*<sup>180</sup>

Para finalizar con las numerosas propuestas que sobre el *cuerpo* se hacen en esta dedada, termino con una cita del estadounidense Michel Feher, quien plantea muy bien la magnitud de la problemática abordada por el ámbito artístico revisado hasta ahora:

*"El cuerpo es al mismo tiempo el que (...) revela las relaciones de poder y lo que se resiste al poder (...) Resiste al poder no en nombre de necesidades transhistóricas sino por los nuevos anhelos y restricciones que cada nuevo régimen impone. La situación, por lo tanto, es una batalla permanente, con el cuerpo como el*

---

<sup>178</sup>Extraído del Blog LGBTIQ+ o Blog sobre activismo lésbico, Gay, Bisexual, Trans, Intersexual, Queer y Asexual. [lgbtiqa.blogspot.com.es/](http://lgbtiqa.blogspot.com.es/)

<sup>179</sup> Ibídem

<sup>180</sup> Ibídem

*ámbito cambiante en el que los mecanismos del poder encuentran constantemente nuevas técnicas de resistencia y liberación. Así, el cuerpo no es un lugar de resistencia ante un poder que existe fuera de él; dentro del cuerpo tienen lugar una tensión constante entre los mecanismos del poder y las técnicas de la resistencia.*”<sup>181</sup>

## **LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL**

La década de los noventa, en España, comienza con la tercera legislatura del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y la creación de la Comisión Nacional del Sida. Además, en 1992 se funda la Federación Estatal Gays y Lesbianas (FEGSL). Pero dichos avances se verían frenados cuando, en 1996, gana las elecciones el Partido Popular (PP) y José María Aznar, como presidente del gobierno, vira la situación política y económica española en su intento por acrecentar la actividad económica privada en detrimento de la pública.

En esta década se producen muchas publicaciones que, en la actualidad, mantienen su vigencia al estar meramente actualizadas: la filósofa y feminista de la igualdad Amelia Valcárcel publica *Sexo y filosofía*; Estrella de Diego, *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992), donde analiza las diferentes sexualidades y sus respectivos códigos, conductas, comportamientos y mecanismos de reafirmación. Por su parte, Juan Vicente Aliaga y José María Cortés publican *De amor y de rabia: acerca del arte y el sida* (1993); y también, en equipo, *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España* (1997). Ya por separado, Juan Vicente Aliaga publica ese mismo año *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos* y José María Cortés *Orden y caos un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*.

Por otro lado, en esta década, comienzan a gestarse exposiciones con claros contenidos que reflexionan sobre género, sexo, sexualidad, etc. En 1994 se realiza en el Museo Reina Sofía de Madrid *Cocido y Crudo*; en 1997 José María Cortés comisaría en el Centro Cultural de San Sebastián “Koldo Mitxelena” *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* en 1999, en el mismo lugar, Juan Vicente Aliaga comisarió la emblemática *Transgeneric@s*.

Todo ello indica que, en el contexto artístico, esta década sería muy rica, polémica y activista. De ahí que el teórico Kevin Power, reflexione:

*“El arte no debería reducirse a un papel de fetiche al que se le rinde pleitesía ni a una extensión, ya que sea elevada o popular, del negocio del entertainment. El arte*

---

<sup>181</sup> lilianamedela.blogspot.com.es/

*que nos interesa no trata de lo conocido, ni es tampoco el ejercicio formal de una especie de concepto de belleza que todos podemos fácilmente reconocer, pero que por esa razón nos devuelve a nuestra parte más segura y mediocre. El buen arte, el arte que importa, es el que se encuentra y hace en os bordes, empujando incómodamente y trayendo con él, por medio de una imagen o secuencia de imágenes, todo lo que nosotros no somos capaces de articular o deconstruyendo perceptivamente lo que pensábamos que habíamos entendido.”*<sup>182</sup>

Más adelante, en el mismo ensayo y como muestra del panorama artístico español del momento, analiza:

*“En otras palabras, hay artistas listos, a veces demasiado listos, que explotan el mercado en el que están inmersos, no es una actitud crítica, sino de complicidad con el mercado. (...) El vacío es ahora ambigüedad calculada; no es tanto una condición vital o existencial como una estrategia basada, no en un juego tenso de significados, sino en una indefinición consciente de cualquier significado específico.*

Los riesgos que corren los jóvenes artistas emergentes es que sus ideas son vagas, inconclusas, corrientes, no lo suficientemente pensadas, y sobre todo cómodamente populares. La obra, por tanto, se convierte una vez más en un simulacro de lo que en el pasado se llamaba arte – un arte que tenía que cambiar para poder definir los tiempos en los que se encuentra, pero no puede hacerlo simplemente imitándose a sí mismo una y otra vez..”<sup>183</sup>

Los pensamientos de Kevin Power permiten contrastar que los noventa fue una década de pura controversia. Por un lado estaba un sector artístico preocupado por la situación y tratando de proponer debates desde sus obras; por otro hay un gran número de artistas con un trabajo ausente de crítica e intención, que merma las capacidades de recepción, reflexión y devolución del público y, por tanto, no mueve ni conmueve a la sociedad, sino que coopera con los intereses inmovilizadores, en cuanto a crítica se refiere, que esta fomenta. Kevin Power expresará su frustración ante esto:

*“Continúo creyendo que puedo asumir la responsabilidad – la capacidad de contestar, de encontrar una respuesta- para ampliar nuestra visión, para desarrollar una crítica radical, para dar voz a nuevas complejidades en los sentimientos y para representar lo que todos nosotros seamos capaces de reconocer como la belleza trágica y profunda de estar vivos.”*<sup>184</sup>

Las palabras de Kevin Power, además de servir como reflejo del contexto artístico español de los noventa, ayudan a darse cuenta de que esta década, en la que se retorna políticamente hacia el conservadurismo, también se caracteriza lo conservador de los contenidos artísticos en relación al cuerpo, sexualidad, etc. Pero en este caso no

---

<sup>182</sup> Peran, Martí. *La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*. Edit.. Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera. 2005. pág. 201

<sup>183</sup> Peran, Martí. Op, cit., pág. 204

<sup>184</sup> Peran, Martí. Op, cit., pág. 212

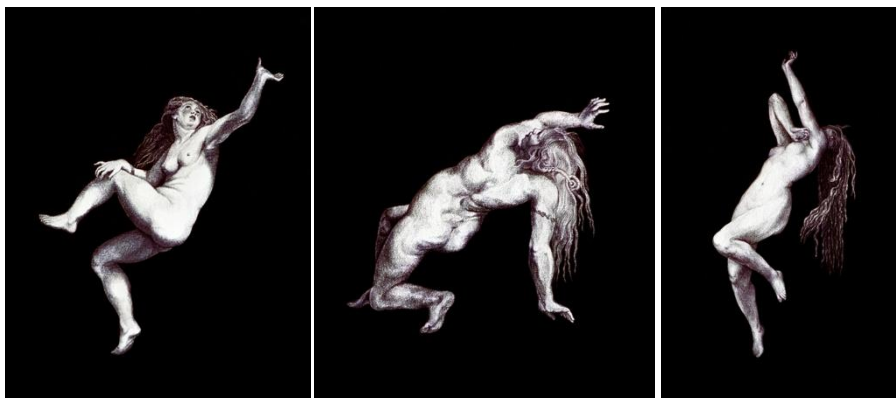
desde el miedo o represión proveniente de una dictadura, sino por el acomodo de ciertos sectores artísticos que rechazan hacer un arte crítico, vivo y cuestionador, en pos de uno aséptico y conveniente para entrar en los circuitos de arte legitimados o instituciones oficiales, que lo comercialicen. Aun así, hemos de considerar esta realidad solo como algo representativo pero nunca representante de todo un contexto, ya que, además de no ser cierto, limita el análisis de muchas otras realidades que acontecen en el mismo tiempo o lugar. Es el caso de Marina Núñez o del colectivo LSD.

Así como anteriormente analizábamos cómo Mona Hatoum, entre otras y otros, tradujo, a su modo, los postulados de Donna Haraway a términos artísticos, Marina Núñez, en la década de los noventa, ya empezaba a emerger en el contexto español con una lógica de pensamiento y discurso muy afín a la trayectoria de Hatoum.

Marina Núñez comenzó experimentando con la pintura y posteriormente fue trabajando con su huella y esencia, pero virando hacia las nuevas tecnologías. Así, la artista hibrida el dibujo y la pintura con diferentes modos de producción electrónica y digital de la imagen; explorando muy diversos soportes, como lienzos, plásticos, cajas de luz, etc. para reflexionar sobre el cuerpo, la imagen de la mujer en los medios de masas y la era futura a la que va evolucionando el mundo contemporáneo occidental.

El crítico de arte José Jiménez, en un comentario sobre la obra de la artista, opina:

*“Inteligencia y compromiso, en lugar de superficialidad y cinismo. Sin pretender reasumir la propuesta de una transformación global de la sociedad a través del arte, característica de la vanguardia clásica, Marina Núñez se sitúa en una línea de “transformación de lo simbólico, de lucha en el terreno de la representación.” Que nos dice, “no ser una transformación política en sí misma, pero evidentemente está implicada en transformaciones políticas” (...) Marina Núñez ha sabido crear un lenguaje de una gran potencia plástica, (...) en el que resuenan la duda y la ironía: ¿estamos seguros de lo que excluimos y de por qué lo excluimos?”<sup>185</sup>*



Marina Núñez/*Sin título. Siniestro*. Grafito sobre papel. 1994

<sup>185</sup> [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

En toda la trayectoria de Marina Núñez se puede apreciar la rotunda preocupación por la imagen de la mujer y el cuerpo femenino que la cultura occidental hace de ello; la artista profundiza en diferentes aspectos que han construido tales creencias; abarcando desde el ámbito científico-médico e investigando todo lo concerniente a la *histeria*, desdoblamientos y delirios personales, hasta el ámbito literario donde se adentra en la ciencia ficción; para englobar todo y proponer al público el debate del porqué, causas y consecuencias por la que la mujer es figura y espacio central de un mapa repleto de exclusiones.

En palabras del propio José Jiménez: “A pesar de sus anomalías, las figuras de excluidas y excluidos de Marina presentan siempre una claridad, una pureza de líneas, una belleza quizás inquietante pero serena, nunca convulsa o desgarrada. Se trata, en realidad, de mostrar cómo la exclusión se sustenta sobre todo en la ignorancia. Pero también en el deseo reprimido.”<sup>186</sup>

Marina Núñez presenta a las personas excluidas como poseedoras de otra realidad, quizás más interesante y rica que la de la convencionalidad. Plantea la diversidad de consciencias, sentimientos y percepciones como realidades alternativas más ricas en originalidad y valentía que lo prototípico y común. E inserta la posibilidad favorecedora de una identidad múltiple, que tiene tantas bipolaridades como momentos transcurren en el día. Permitiendo ser un todo nada de ello excluido. Es decir, carácter tranquilo y activo, corriente y monstruoso, soso y excitante, coherente e incoherente, etc.

Por su parte, la propia Marina Núñez explica al respecto:

*“Las histéricas, medusas, momias, monstruas o ciborgs, que pertenecen a ese bando de los anormales, son sin duda una redundancia, un añadido de locura, perversidad, enfermedad o monstruosidad para aquellas que ya son definidas como poseedoras de una razón escasa y turbia y de unos cuerpos grotescos y descontrolados. En ese sentido, intentan poner en evidencia que el cuerpo e identidad femeninos son anómalos según la mirada masculina que los ha construido. La representación de lo monstruoso, de lo disonante, de lo repudiado es, como explica Remo Bodei, una forma de denunciar la violencia excluyente del canon, que bajo su apariencia bella e inocua esconde la persecución implacable de lo diferente.”*<sup>187</sup>

Y en una reflexión personal, que luego extrapola a su obra sobre la muerte de lo orgánico o humano y la idea de un cuerpo transformado e híbrido, añade:

*“Las nuevas tecnologías, muy especialmente la informática y la biotecnología, están situando al ser humano en una encrucijada de cambio sin precedentes. Órganos de los sentidos extendidos en el espacio y el tiempo gracias a la red, prótesis y modificaciones genéticas que hacen de nosotros seres híbridos y artificialmente viables, un nuevo paradigma que nos define como flujos de información... algunos tópicos de la*

---

<sup>186</sup> [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

<sup>187</sup> [www.musac.es](http://www.musac.es)

*ciencia ficción son actualmente realidad. Pero aunque las películas de ese género nos han acostumbrado a las imágenes de espectaculares transformaciones fisiológicas que reconfiguran el cuerpo humano, rara vez intentan especular sobre qué implicarían – implican ya- estos cambios en nuestra subjetividad. Oscilando entre la tecnofilia y la tecnofobia, entre el deseo y el temor, estamos construyendo una nueva forma de entender nuestra identidad, que algunos filósofos o historiadores han llamado poshumana.”*<sup>188</sup>

Por su parte, en 2010, en el blog digital *La vida no imita al arte*, aparece sobre la artista:

*“Una obra que se mueve en un territorio de ciencia ficción, de un universo post humano, en el que la identidad tiene que ser reformulada para adaptarse a nuevas circunstancias, a un nuevo territorio habitado por seres en mutación, híbrido en los que los límites se disipan, se interrelacionan y desaparecen ante nuestros ojos sin que podamos hacer nada por evitarlo. Seres que, por otro lado, aparecen serenos, lejanos en su belleza serena, ubicados en contextos de referencias difusas, en espacios no referenciales, entre la luz y la sombra y paisajes después de la destrucción de aire hostil, onírico y surrealista.”*<sup>189</sup>

Marina Núñez, a partir de la ciencia ficción como realidad paralela existente, crea seres poshumanos, como monstruos mutantes, sirenas, etc. que se encuentran en situaciones narrativamente extrañas o en contextos precarios y de difícil reconocimiento, buscando visibilizar esa posibilidad como otra más, lejos de lo canónico y la aberración que supone no adscribirse al canon. Un comentario acerca de un video suyo a propósito, de una exposición en 2008, matiza:

*“A través del vídeo Abismo que nos presenta, plantea un medio ambiente hostil como en muchas de sus obras, en este caso el fondo abisal, con seres humanos mutantes como sirenas con una belleza hipotética alterada, no tanto por la cola sino por los ojos de pez que les atribuye y que se aprecian en los primeros planos. Son seres no adaptados al medio, no consiguen respirar por sí mismos viéndose obligados a sacar el oxígeno necesario de una burbuja o bicho a la que le une una serie de cables metafóricos que asemejan al cordón umbilical. De esta forma se les observa atrapados, dependientes y asediados por un monstruo que les acecha nadando tranquilo. Pretende visibilizar las conflictivas relaciones del ser humano con la naturaleza, nos obliga a sumergirnos en su creación logrando no dejar indiferente al espectador.”*<sup>190</sup>

También en esta década se constituye en Madrid uno de los colectivos más interesantes y desconocidos del panorama contemporáneo español: el colectivo LSD.

---

<sup>188</sup> [www.musac.es](http://www.musac.es)

<sup>189</sup> [lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/](http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/)

<sup>190</sup> Extracto del comunicado expedido por el Ayuntamiento de Arnuedo con motivo de la exposición de la artista.

LSD son artistas españolas que ponen su interés artístico y activista en creaciones donde se explicita la lesbianidad, las relaciones entre mujeres, el devenir de sus identidades, etc. A este colectivo pertenecen Beatriz Preciado, Estíbaliz Sadaba, Itziar Okariz, María José Belbel, Virginia Villaplana, Azucena Vietes, Katuxa Guede, Fefa Vila, Carmela García, Marisa Maza, Liliana Couso Domínguez, Floy Krouchi, Pilar Vázquez y Arantza Gaztañaga entre otras; estas artistas activistas se embarcaban solamente en proyectos de música, fotografía o cine realizados por mujeres.

Los proyectos de LSD residían en revistas, series fotográficas u otras disciplinas desde donde, según Elina Norandi, “reflexionan sobre la necesidad de la visibilidad del cuerpo lesbiano en toda su dimensión política y de la diversidad de su existencia, así como de la construcción de una iconografía que simbolice su realidad.” De este modo, el colectivo LSD incorporaba la *Teoría Queer*, la digería y hacía su particular devolución a la sociedad española.

En primer lugar, cabe destacar que las siglas del colectivo dieron mucho juego a las integrantes, ya que dependiendo del proyecto, el momento, su estado o en lo que LSD participaba, buscaban una definición no determinada; ya que precisamente en eso radicaba el colectivo, en la no definición ni necesidad de hacerlo. Por ello, Lesbianas Sabio Deporte, Lesbianas Semántica Diablesa, Lesbianas Supuran Deseo, Lesbianas Silbidos Dúctiles, etc. transcendían hacia lo que les interesara, teniendo claras sus anclas de preocupación y motivos en los que trabajar artística y políticamente.



LSD/Escultura lesbiana. Fotografía. 1994

Un manifiesto del colectivo deja patentes sus intereses, modos de operar y dinámicas de actuación:

*“Varios aspectos de nuestra sexualidad a través de las imágenes, las palabras, la música, la voz, muestran las posibilidades epistemológicas de lo erótico y también vagamente pueden señalar los agujeros y vacíos, los silencios dentro de nuestros discursos político-sexuales. La pena, las emociones, las utopías, las políticas, la ironía,*

*el humor, la tristeza, las luchas perduran erotizadas. Aspectos estos derivados de la fuerte elasticidad y flexibilidad de nuestro cuerpo.*

Lo erótico puede ser utilizado como forma de lucha *personal y política*<sup>191</sup>. Nos gusta jugar a los placeres entre nosotras, jugamos a que tú seas yo y yo sea tú y ella se imagina que es alguien diferente. Nos escondemos, nadie va a saber dónde estamos pero cuando nos encontremos nos desplazamos las unas sobre las otras, ¿vale?

Deseo, movimiento, diálogo, reciprocidad, comunicación, deseos que inventan otros deseos. Y sonidos mixthecno.

Sexo sin ley. La anatomía no es nuestro destino, pasamos de largo pues.

No nos cansamos de repetir siempre lo mismo, lo público rebosa de estrategias institucionales para someter, acallar y vampirizar.

Dialécticas de las máscaras, de los espejos y del poso del café las noches de San Juan. Es-cultura lesbiana. Polivalencia de la identidad que cuestiona la identidad, monstruosidades y Menstruosidades míticas y populares. Duendinismo, pesimismo histórico, imaginación libertaria, ironía y posibilidades de existencias situadas.

Somos no- mujeres para las más-mujeres, una clase de de-generación que nos sitúa en cualquier caso, en el lugar privilegiado que marca la media-sonrisa, y casi seguro que nos reiremos las últimas, pero ya se dice, que quien ríe la última ríe mejor.”<sup>192</sup>

Sorprende el enorme parecido existente entre el discurso y el antes citado de Marina Núñez, ya que ambos están reflexionando sobre los lugares de exclusión, lo impuesto por normatividad y la connotación de monstruosidad o aberración ante aquello que no se ajusta con perfección al molde de cuerpo, sexo, sexualidad o género que la sociedad occidental, en su perspectiva más convencional, demanda. Incluso la media sonrisa de la que hablan es un guiño al (los) feminismo (s), al estar haciendo referencia al concepto de *locura e histeria*, que durante toda la historia occidental se ha venido adjudicando a las mujeres que luchaban por no adscribirse a ningún imperativo cultural que les restase más libertad de la que ellas pudieran permitir.

Por su parte, Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga, en el catálogo de la exposición *Trangenéric@s* reafirmaban sobre LSD:

*“..., y al serlo están diciendo que se separan del modelo de género femenino tan tradicional como vigente. Es en el apartamiento de este orden, y en la búsqueda de otras mediaciones, donde actúan y se proyectan como de-generadas, como mujeres sin género, provocando sentidos de tensión sociosexual que evidencian e invitan al*

---

<sup>191</sup> Con *personal y político* están haciendo un guiño al feminismo radical de los setenta en que Kate Millet publicó *Política Sexual* y el lema “lo personal es político” tomó fuerza para las mujeres.

<sup>192</sup> Catálogo de la exposición *Trangenéric@s: representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Koldo Mitxelenea, Donostia- San Sebastián. 1998



*orgasmo; entre el placer y el miedo, el humor y la seriedad se manifiestan poderosas y peligrosas, sexual y políticamente formidables e irremediables. Son por ello unas no-mujeres, o mejor dicho, son mujeres en duda, que no hacen el más mínimo esfuerzo por dialogar en un mundo donde la heterosexualidad es obligatoria. (...) No sería cierto del todo decir que su objetivo principal es la producción de iconografías y discursos que jueguen desde, ante, con, bajo, contra, para, por, según, sobre, tras, a lo invisible-visible del lesbianismo, tampoco hay muchas pruebas de que hayan pretendido evidenciar la diferencia sexual y lo queer que atraviesa la identidad –fragmentada lesbiana a finales de este siglo, y tampoco son culturalmente evidentes sus manifestaciones a través de una ética-estética que marca un estilo de vida propio y que problematiza el falogocentrismo heterosexual dominante. Todavía no ha habido un momento público para las mujeres que son para las mujeres y si algún día sucedió fue accidentalmente. Hay poco sitio para los (no) cuerpo de que (no) importan, hay poco sitio para hacer mundo en este mundo, sin embargo la velocidad de cambio es instantánea porque la mueve el deseo, el placer de dejar de ser una y la misma, la fatiga fecunda de un trabajo lento- activo-repetitivo que desemboca en la polimorfia mental-corporal de la diferencia sexual. Se abren itinerarios que confluyen en demostrar la complicidad, complejidad y belleza de los procesos de comunicación, existencia y resistencia que operan en un doble sentido, en el de mostrar que las cosas son de una manera pero también en que pueden ser de cualquier otra.*”<sup>193</sup>

Con estas palabras se evidencia que LSD cuestionaba feminidad y masculinidad, desde su identidad como mascaradas; para proponerlas como una simple función teatral, desde donde se puede experimentar la sexualidad performativa. Que tendrá mucho más de sincera y honesta que la de aquellas y aquellos que siempre representan el mismo personaje. Al tiempo que discriminan o no toleran otras sexualidades alternativas. Desde sus fotografías, escritos y propuestas lidiaban entre la realidad socio política carca y conservadora de los noventa y las propuestas de la *Teoría Queer* que se gestaron en Norteamérica; y que iban filtrándose en España, siendo entre otros LSD uno de los mayores focos de (in) filtración.

## LA ENTRADA DEL NUEVO SIGLO EN ESPAÑA

El nuevo siglo en Norte América comienza con la (sospechosa) victoria de George Bush II, tras unas irregulares elecciones. En el plano político social, los derechos de las mujeres siguen siendo un debate abierto en congresos y conferencias; pero se hace pública una información que verifica que su participación en los ejércitos regulares no supera el 9,3% del total; y, sin embargo, su participación en las guerrillas es del 30%; su participación indirecta, es decir, como objeto sexual y/o víctima de la guerra, supera, con creces, el 50%.

---

<sup>193</sup> Catálogo de la exposición *Transgenéric@*

Son síntomas de la situación actual, en la que gran parte de la población occidental trata de mirar hacia otro lado, ante la realidad existente y confrontada en la que colectivos de mujeres, gays, transexuales, discapacidad, extranjería, antiglobalización y ecologismo, están presionando desde muy diversos ámbitos; reivindicando su derecho a un espacio o lugar no excluyente, periférico o marginal, donde puedan desenvolverse con mayor libertad en la tarea de configurar alternativas en cada cosa que realizan, sienten o razonan. Esto conlleva el forcejeo irremediable entre unas fuerzas y otras, pues ambas luchan entre sí; unas velan por mantenerse firmes en el poder, mientras otras amplían su tolerancia, incorporando multitud de perspectivas enriquecedoras; entendidas en términos de energética, originalidad y espiritualidad, no en capital.

Como la primera década del nuevo siglo es relativamente muy novedosa y aún es difícil establecer parámetros con los que acotar el transcurso de ciertas disciplinas o discursos que hacen referencia al *cuerpo*, creo más factible hibridar los datos recabados para no concluir en nada determinado, sino considerar que todavía está en proceso y por tanto debe seguir siendo analizado.

El contexto español, el nuevo siglo comienza con la exposición *Zona F* (2000), realizada en Espai d'Art Contemporani, de Castelló, que comisarió la pareja artística y teórica-crítica Cabello/Carceller; *Transexual express* (2001), en el Centre d'art Santa Mònica, de Barcelona, cuyo comisariado estuvo a cargo de Xabier Arakistain y Rosa Martínez; y el proyecto que Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés realizaron en el Espai d'Art Contemporani, de Castelló, *Micropolíticas. Arte y cotidianidad* (2003), en el que, a partir de obras artísticas de autoras y autores occidentales, realizadas a partir de 1968, trataban de renovar el compromiso de búsqueda y transgresión artística, dejando a un lado “los términos formales del pensamiento estético y los parámetros tradicionales”<sup>194</sup> tanto desde el prisma de la creación artística como de la recepción de las obras o las instituciones o los espacios que deberían posibilitar dichos debates multitudinarios e interdisciplinares.

Esos son algunos ejemplos de las propuestas que albergarían al nuevo siglo, pero la lista es mucho más larga y, de hecho, aún nos encontramos en ella sin querer finalizarla. Estas exposiciones, propuestas y proyectos pretendieron y posibilitaron una aproximación a las teorías y prácticas críticas del (os) feminismo (s), queer, dialéctica de la sexualidad, etc.; pues aglutinaban diversos discursos, planteamientos y debates, al tiempo que incentivaban la emergencia de otras propuestas venideras, que diversificaban los discursos críticos acerca de las posibilidades del cuerpo como centro neurálgico de categorías como persona, sexualidad, sexo, género, prótesis, etc. y, el poder de las imágenes que de él emanan en un sistema capitalista y patriarcal como el de la cultura occidental.

Unas palabras de Juan Vicente Aliaga (2007), expresan bien a lo que me refiero:

---

<sup>194</sup> Transcrito literalmente del EACC Espai d'Art Contemporani de Castelló.

*“Las imágenes albergan poder y causan efecto en quien las contempla y las analiza, de ahí que convenga conocer con detalle el contexto político en que se enmarcan. (...) Es imprescindible dotarse de un marco histórico cuyo amplio contexto temporal, el del siglo pasado, con todas sus turbulencias sociales, políticas y culturales, ponga en evidencia la continuidad y constancia tozuda de prácticas artísticas sexistas. Pinturas, esculturas, fotografías, etc. Que imbuidas, en el espacio privilegiado de la representación, de mecanismos dominantes proclamadores de las marcas diferenciadoras de los géneros, hayan ido en detrimento de la mujer y las minorías sexuales.”*<sup>195</sup>

También Anna María Guash (2007), teoriza sobre dicha cuestión:

*“La abusiva mercantilización a que estaba sometida la práctica artística y denunciar los grandes problemas no resueltos por la conservadora sociedad norteamericana: La homosexualidad, el sida, las reivindicaciones feministas, la integración racial, el derecho al aborto, las cuestiones relativas al tercer mundo, el apartheid, etc. De productor de objetos de arte, el artista pasó a manipulador social de signos artísticos, y a su vez, el espectador dejó el papel de pasivo contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes.”*<sup>196</sup>

Habiendo bosquejado el panorama de principios del siglo XX, cabe mencionar una nueva práctica artístico-política que concierne al *cuerpo* y cuyas raíces provienen de la *Teoría Queer*. Con el Postporno, concluiré este rastreo en el que trataba de abordar el tratamiento o trayectoria artística corporal de Europa y Norteamérica.

El Postporno retoma muchos de los paradigmas que se mencionaran anteriormente a propósito del feminismo radical de los setenta, cuando, de manera muy escueta se hizo explícita la existencia de una política preocupada en controlar la sexualidad -y demás categorías concernientes a ella- con el objetivo de controlar los cuerpos de la sociedad y los pensamientos de la misma. El PostPorno consiste en la diversidad de prácticas sexuales enfocadas, desde una perspectiva artística, en la que se reflexiona entre muchas otras cosas sobre el negocio de la pornografía.

Añado la definición que se hace de la pornografía en el artículo de *Corpus Delecti. Sexualidades en descontrol y prácticas indigestas: condensadores biopolíticos*:

*“La pornografía es uno de los discursos reguladores de la subjetividad, del cuerpo, del género y del deseo. La pornografía mainstream actúa como panel de control que fija unas identidades a través de tareas y programas de heteronormatividad, delimitando unas prácticas sexuales y modelos corporales como aceptables y otros como patológicos y perversos. Su barra de herramientas produce*

---

<sup>195</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Edit. Akal. Madrid, 2007. Pág 83

<sup>196</sup> Guash, Anna María. *El arte último del siglo XX: Del postminimalismo a lo multicultural*. Edit. Alianza. Madrid 2007. pág. 163

*montajes repetitivos y mecánicos que recortan el cuerpo, definen las relaciones, e inventan la sexualidad generando las directrices para una educación (hetero) sexual pretendidamente universal y verdadera. Pero estas actualizaciones automáticas a veces fallan. Es entonces cuando los dispositivos de juego abren espacios para que los periféricos permitan la entrada de nuevas señales, otras conexiones de cuerpos, deseos, prácticas y posiciones de sujeto. Se alteran las divisiones binarias entre lo natural y lo cultural, lo normal y lo perverso; lo masculino y lo femenino... contenidas en la distinción sexo/género y emergen bricolajes sexuales, guerrillas travolakas, festivales trans-marica-bollo, post operadas y orgiásticas que cambian esos cuerpos del placer y del delito desde la política y la estética, para desplazar las fronteras de la pornografía hacia otras opciones de carpeta.*”<sup>197</sup>

Lo que manifiesta claramente que el PostPorno trata de aunar la praxis cultural y artística con el discurso de la teoría y el análisis de lo socio-político; y para ello recurre al cuerpo como talismán.



Ideadestroyingmuros/Título desconocido. 2011

Aunque se conoce a la artista Annie Sprinkle<sup>198</sup> como una de las *mammas*<sup>199</sup> del Postporno en el ámbito español, nada de esto habría podido producirse sin la (in)

<sup>197</sup> Publicaciones.zemos98.org

<sup>198</sup> Entre otras performances memorables Annie Sprinkle se insertó un espéculo en la vagina y sentada en un sillón invitó al público a que mirara a través de este. La autora Itziar Ziga en *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas* confirma: “(Annie Sprinkle) está con sus patas abiertas, sonriendo y la gente le dice “qué bonito” y ella contesta “gracias”, muy dulce. Y ahí se venga de todos en plan: “¿queréis mi coño? Pues os lo voy a dar hasta el fondo.” Me parece una reapropiación como actriz porno hacer esto. Me fascina esta mujer.” pág. 184

<sup>199</sup> Así aparece en la transcripción que se hace del show promocional del libro *Devenir Perra*, de su autora Itziar Ziga en *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes históricos en el Estado español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Eds Tatiana Sentamans y Daniel Tejero. pág. 184

filtración del colectivo LSD y la posterior trayectoria de la filósofa y teórica Beatriz Preciado.<sup>200</sup>

Dos de las integrantes del colectivo Post\_ Op explican, con sus palabras, sus intenciones cuando Tatiana Sentamans las entrevista:

*“Lo que intentamos es reapropiarnos de la representación pornográfica de la pornografía dominante, y crear nuestro propio imaginario y nuestra representación. Coger “cámara en mano” y representarnos a nosotras misma y nuestra sexualidad con nuestras prácticas. Representarnos como seres bellos, no como abyectos y monstruosos como nos habían representado. También puedes hacer una pornografía con una visión crítica hacia la pornografía dominante en donde aparecen cuerpo normales, cuerpos que no aparecen o aparecen abyectos, prácticas naturales (naturalizadas), prácticas paralogizadas; una verdad del sexo que es la que nos venden. Lo que nos interesa sobre todo es crear eso: un imaginario nuevo de representaciones sexuales. (...) Desde una perspectiva postidentitaria, desde la perspectiva que nosotras tenemos, creemos que hay muchísimas cosas todavía que hacer. A mí se me revuelve el estómago cuando veo que estoy viviendo en un mundo en el que tengo que comportarme de una manera concreta según mis genitales. (...) Que a los niños y niñas intersex les acaben operando para que su genitalidad se amolde al tamaño que tiene que tener. (...) Siguen vigentes una serie de categorías que están haciendo muchísimo daño a un montón de gente que no nos amoldamos a estas estructuras que nos venden como naturales. Es lo que decía Fefa (Vila) “ampliar lo vivible.”<sup>201</sup>*

De este modo, queda claro que el PostPorno pretende generar imágenes, prácticas, discursos e imaginarios de un sexo explícito y pornográfico, en el que las que siempre fueron las sexualmente oprimidas y pasivas, ahora pasan a ser las creadoras y activas del mismo. Ellas dirigen, acceden voluntariamente, experimentan, comprueban y exploran nuevos aspectos de sus sexualidades que, por cuestiones educacionales y obviamente patriarcales, tenían ((mos) y tenemos) reprimidas.<sup>202</sup>

Finalizo con una integrante del colectivo Ideadestroyingmuros:

*“Porque quizás también pensamos o estamos buscando otra forma de expresar cosas que no pase por el lenguaje.(...) De ahí entonces el interés de querer trabajar otro tipo de lenguaje, quizás más cerca del movimiento, de la danza, de la performance,*

---

<sup>200</sup> Las dos publicaciones de Beatriz Preciado han sido claves para el devenir de la propuesta del Postporno.

<sup>201</sup> Sentamans, Tatiana; Tejero, Daniel (eds). *Cuerpos/Sexualidades heréticas y prácticas artísticas: Antecedentes históricos en el Estado español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Valencia 2009 pág. 256

<sup>202</sup> Por ejemplo una de las mayores aportaciones del Postporno es el *squirting*, que consiste en no controlar los músculos del abdomen cuando se está teniendo el orgasmo. Algo que culturalmente y desde la infancia las mujeres aprenden a reprimir. Con el *squirting* la propuesta es la inversa, es decir no ejercer el control sobre los músculos abdominales, de manera que la eyaculación femenina se produzca como expulsión libre y con espectacularidad.

*que se aleje más del teatro como actuación, como recitación: más bien como dejar que el flujo emocional fluya.*”<sup>203</sup>

Afortunadamente, son cada vez más las personas que no creen en que las carreteras ya consolidadas sean las únicas válidas, y se resisten a transitar una y otra vez por sendas o vías exploradas hasta la saciedad. Estas personas, de muy diversos géneros y sexualidades, tienen cada vez más la valentía de volcar sus necesidades ideológicas, partiendo del enfoque del deseo como problema, y buscando pavimentar un nuevo camino, confundiendo y poniendo en tela de juicio los límites del pensamiento hegemónico tradicional.



Ideadestroyingmuros/Título desconocido. 2011

Queda, pues, finalizado dicho recorrido, que ha servido para analizar los múltiples tratamientos que se han aplicado al cuerpo y las diversas trayectorias propuestas a partir del mismo desde el ámbito artístico occidental a partir de la década de los setenta. Todos los dispositivos planteados, con mayor o menor acierto, le han ido confiriendo distintos elementos como instrumento o material artístico y han tratado de explorar todas sus facetas, siendo lo perteneciente a la sexualidad un *mapa* obligado. Habiendo revisados las infinitas posibilidades artístico discursivas que desde la perspectiva artística pueden adscribirse al *cuerpo*; a continuación se acotará el campo de investigación, centrándonos ya en el objeto de estudio en concreto de esta tesis: los genitales.

En el siguiente apartado, se estudiarán algunas de las obras más influyentes, que incluso han actuado como referencias para las imágenes fotográficas que, posteriormente, se realizarían en España.

---

<sup>203</sup> Sentamans, Tatiana; Tejero, Daniel. Op, cit., pág. 273



### 3. ÓRGANOS GENITALES EX/IMPLÍCITOS EN EL ARTE OCCIDENTAL

*El genio masculino nada debe de temer del gusto femenino. Dejad a los hombres concebir grandes proyectos arquitectónicos, escultura monumental y las más elevadas formas de pintura así como aquellas formas del arte gráfico que requieren una elevada e ideal concepción del arte. En una palabra, dejad a los hombres ocuparse en aquello que tenga que ver con el gran arte. Dejad a las mujeres ocuparse en aquellos tipos de arte que han preferido desde siempre, como el pastel, los retratos y las miniaturas. O la pintura de flores, este prodigio de gracia y frescura que solo puede competir con la gracia y la frescura de las mujeres mismas.*

*León Legrange. Siglo XIX*

*Lo que más envidio es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos del jardín de las Tullerías y, sobre todo, en el Luxemburgo, poderme detener en las vidrieras artísticas, entrar en las iglesias y en los museos, pasearme al atardecer por las viejas calles; he aquí lo que envidio y he aquí la libertad sin la cual no es posible transformarse en un verdadero artista.*

*Marie Bashkirtseff. Finales siglo XIX*

Con el fin de ir contextualizando cada vez más el objeto de estudio de esta investigación, el nuevo apartado propone un repaso cronológico de lo que se consideran algunas de las obras más representativas del Arte Occidental, que tienen como protagonistas los órganos genitales. Considerando a éstas como referentes o germen de donde posteriormente beberán las interpretaciones fotográficas españolas que se pretenden analizar; ya que, dichas obras supusieron en mayor o menor medida un determinado impacto social en el panorama artístico español, por la apertura del imaginario y posibilidades en la creación artística, tanto discursivas como técnicas.

Las obras aquí comentadas han sido seleccionadas en base a ciertos criterios que considero importante mencionar: de una u otra manera todas versan sobre la representación de los órganos genitales; intentando en la selección que cada obra que fuera una propuesta original en cuanto a disciplina, formatos o soportes se refiere. Por lo que, a través de ellas, se ha tratado de incluir los diversos discursos posibles que se aglutinan en la sociedad. O lo que es lo mismo, se ha perseguido dar cabida tanto al discurso hegemónico dominante como a los subversivos; que se articulan a partir de la



lesbianidad, homosexualidad, el feminismo o la piel<sup>204</sup> negra. En un intento por transitar la mayor diversidad posible, abrazando la heterogeneidad como arma que enriquece la condición humana.

Paradójicamente, tendemos a pensar en el sexo femenino o el masculino como algo inmutable, cerrado y monolítico, vacío de contenido, tal vez por parecernos un tema trillado; pero ya hemos podido comprobar que tanto los genitales como el cuerpo, han sido uno de los temas más versátiles del arte, perdurando por siempre en la historia y siendo un recurso ajustable a todas las disciplinas de creación que conocemos. Las representaciones del cuerpo y la sexualidad abarcan desde las primeras manifestaciones artísticas rupestres, pasando por los más efervescentes movimientos del siglo XX, llegando al panorama artístico actual.

Desde hace mucho tiempo y por una cuestión de oportunidades<sup>205</sup> los artistas se han sentido atraídos por el mito de lo bello, lo romántico, sensual, equilibrado o bien compuesto; buscando la armonía, la contemplación y el deleite, el bienestar y la paz interior o dejándose llevar por la nostalgia y el estado de melancolía, construyendo simultáneamente la idea de lo prohibido, obsceno, abyecto, pudoroso, caótico o grotesco. Para manifestar tal diversidad de sentimientos, siempre se ha recurrido al cuerpo como protagonista y la sexualidad como concepto, dando curiosamente a los genitales un espacio o interés concreto o relegado, ya que las representaciones de estos suelen ser ocultas y disfrazadas, o por el contrario, explícitas y colonizadas.

Tantas representaciones generadas en torno a dicho tema nos delatan que, en contra de lo que en un principio se cree, los conceptos de sexo y sexualidad han ido variando y modificándose constantemente; por ello los artistas no han encontrado límites a la hora de experimentar, fantasear, reflexionar y emprender un viaje introspectivo, a modo de creación ávida, voraz y en ocasiones insaciable en torno a lo que podríamos considerar una de sus mayores obsesiones.

Los artistas han establecido millares de mecanismos y posibilidades jugando, especulando y catalogando a los sexos desde su apariencia estética hasta su condición simbólica, fomentando -junto con otros campos donde también se ha prestado especial atención a los genitales- la crecida del tabú ancestral al que me refiero.

Dichas representaciones posibilitan una interesante reflexión, ya que permiten emerger diferentes cuestiones que emanan de una central y que no se sospechaba de su existencia: el discurso que encierra o puede encerrar la representación de los genitales en sí, abarcando tanto aspectos de índole ideológica como de creación plástica.

---

<sup>204</sup> He valorado concienzudamente la posibilidad de usar la palabra *raza* en lugar de piel, pero la he descartado en tanto que esta me parece un concepto más, inventado por el ser humano desde una perspectiva racista, que responde a la necesidad de establecer jerarquías. Prefiero usar *piel* y evitar todo tipo de eufemismo al tiempo que se visibiliza la diversidad como algo constructivo, estimulante y necesario. Ahondaré en esto con mayor profundidad en el apartado 8.2

<sup>205</sup> En 1898 Linda Nochlin se preguntaba y emitía respuestas en su artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*

Considero que tales cuestiones merecen un tiempo de mEdit..ación, ya que participan cotidianamente en nuestras vidas. Además, resulta paradójico que en pleno siglo XXI, siga causando tal asombroso impacto la visión de un cuerpo o sexo al desnudo; lo que plantea la violenta relación de la cultura occidental con el cuerpo y ,por ende, con la sexualidad, el placer y la multiplicidad de formas de deseo.

Durante el siglo XVII, la religión y los Padres de la Iglesia<sup>206</sup> dirigían la sociedad en base a estrictas normas de ética moral; en el XVIII se suma a esta la creencia y fe ciega de la ciencia y medicina; finalmente, los postulados filosóficos de Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche, Lombroso y otros, consolidarán las bases para una sociedad de perspectiva patriarcal donde todo gira en torno a los derechos y necesidades del varón blanco, heterosexual y tradicional; lo que conlleva la articulación de un complejo sistema de binarismos, pensamiento dualista de polos o categorías enfrentadas como lógica de un pensamiento que estructura y jerarquiza la cultura Occidental<sup>207</sup>.

Es necesario esclarecer un poco más al respecto de lo anteriormente mencionado, ya que a lo largo de toda la investigación se reflexiona, de modo transversal o directo sobre esta lógica de pensamiento que ha imperado durante varios siglos y lucha por mantenerse. Dicho pensamiento propone dualismos que crea disyuntivas dicotómicas, por oponerse y excluirse unos conceptos a otros; lo que implica el rechazo a contener un concepto dentro de otro y la aceptación de ensalzar uno y reprimir otro. De este modo, se plantea un rígido mapa de posibilidades que, en realidad, queda muy escaso para los ritmos y ciclos de la propia vida. Así, varón/mujer, razón/emoción, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, humano/animal, norte/sur o público/privado son pares dicotómicos en donde los primeros conceptos de cada par tienen una posición o categoría social superior y son, además, asociadas al mundo de lo masculino. Por tanto, lo asignado a los valores femeninos queda soterrado por ellos.

La aceptación y asimilación de este tejido es el que generó que únicamente los *varones*, personas de sexo/cuerpo masculino, fueran quienes disponían del tiempo y privilegio para poder desarrollar sus psiques, investigando, aprendiendo y reflexionando; ellos fueron quienes organizaron su realidad, considerándose el centro y protagonistas de la misma; además de creer que tal perspectiva no era subjetiva sino universal y atañía a toda la condición occidental.

Bajo el yugo de esta construcción cultural e ideológica, los artistas plasman sus creencias, miedos y reflexiones; y los historiadores escriben dicha línea del tiempo. Lo que explica que la Historia del Arte Occidental esté plagada de representaciones de mujeres y hombres en muy determinados y determinantes contextos, así como que exista un claro desequilibrio en cuanto a la autoría femenina y masculina artística. Por otro lado resulta fácil intuir los intereses e ideologías ocultas de dicho quehacer, ya que importunar y obstaculizar desde el ámbito social, político, científico, religioso o

---

<sup>206</sup> Así se refiere a ellos Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*. Edit. Cátedra. 2004. Madrid. pág. 84

<sup>207</sup> La ecologista, filósofa y feminista Val Plumwood esclareció este pensamiento.

legislativo a las mujeres con talento de la Edad Media, Renacimiento, Barroco o Contemporáneo tiene claras ventajas para unos en detrimento de otras; artistas y obras que han sido soterradas, lo siguen estando o a las que se trata de estigmatizar con el propósito de que no sirvan de ejemplo a generaciones venideras.

Con óptima desenvoltura, lo manifiesta Whitney Chadwick (1999), refiriéndose a las investigaciones de Michael Foucault, cuando dice:

*“El análisis de Foucault de cómo se ejerce el poder, no mediante la coerción abierta, sino insertando la coerción en determinadas instituciones y discurso, así como las formas de conocimiento que producen, han puesto sobre el tapete muchas cuestiones acerca de la función de la cultura visual en cuanto práctica definidora y reguladora, y acerca del lugar de la mujer en ello.”*<sup>208</sup>

Y, más adelante, concluye:

*“Nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte han tendido a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad que el hecho por hombres, y por eso la obra de ellas suele alcanzar menor valor. Ello ha influido notablemente en nuestro conocimiento y comprensión de las aportaciones de las mujeres en los campos de la pintura y escultura. El número de mujeres artistas muy conocidas en su época, y de las cuales no existe hoy obra alguna, es un frustrante indicio de lo aleatorio de la atribución artística.”*<sup>209</sup>

Por su parte, la teórica Bea Porqueres<sup>210</sup> (1994), también reflexiona al respecto y manifiesta:

*“De vez en cuando, la Historia del arte rescata unos nombres; en algunas ocasiones, los entierra, aunque lo más frecuente es que una vez se entra en los libros de Historia se permanezca en ellos. Pero el inventario de artistas y obras que presenta la Historia del arte no corresponde, en absoluto, a la historia del arte.”*<sup>211</sup>

Con estas palabras Bea Porqueres se está refiriendo a la existencia de una mirada que centraliza la información y conocimientos, y estructura todo un pensamiento discursivo que le permite, en primer lugar, erigirse en la mirada correcta y válida, es decir universalizadora; y en segundo, calificar esta mirada como imparcial y objetiva, sin tener en cuenta e ignorar la imposibilidad de este razonamiento, ya que todo pensamiento y discurso conlleva un sesgo cultural, educacional, religioso, etc., que conforma la sique, subjetividad y prejuicios particulares de la persona emisora. Por tanto, la teórica reflexiona y arguye que las figuras célebres que aparecen en la Historia han sido propiciadas, rescatadas, apoyadas y discriminadas positivamente por el hecho

---

<sup>208</sup> Chadwick, Whitney. *Mujer, Arte y sociedad*. Edit. Destino. Barcelona, 1999 pág. 13

<sup>209</sup> Chadwick, Whitney. Op. cit., pág. 17

<sup>210</sup> Bea Porqueres ha sido recién galardonada por los premios MAV 2012 junto a Concha Jerez, Soledad Lorenzo y Maite Solanilla.

<sup>211</sup> Porqueres, Bea. *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Edit. Horas y horas. Madrid, 1994 pág. 13

de ser varones; en detrimento de todas aquellas personas que han sido discriminadas negativamente por la razón de no serlo. Bea Porqueres (1994) continúa reflexionando:

*“Siempre han existido, como existen ahora, mujeres dedicadas a la creación artística. Dicho de otra forma, la historia del arte la han construido mujeres y hombres, artistas de sexo masculino y artistas de sexo femenino. Pero pocas mujeres constan en la Historia del arte; en los manuales de la disciplina, no más de una docena, aunque está documentada la existencia de millares de artistas. O sea que la Historia del arte presenta una visión parcial de la historia del arte; no tiene en cuenta a las mujeres como creadoras y, de esta forma, deja en la sombra la producción artística de un colectivo integrado por media humanidad.”*<sup>212</sup>

Pero Bea Porqueres va más allá y detecta y analiza las causas y consecuencias del pensamiento androcéntrico y sus diversas vías de actuación:

*“La visión androcéntrica distorsiona la información que nos da y los análisis que nos propone la Historia del arte: oculta el trabajo de las mujeres y reserva la denominación de arte para las obras hechas por hombres. Pero, al mismo tiempo, la Historia del arte va más lejos. A menudo desvaloriza, desprecia, ridiculiza, aquello que han hecho las mujeres y atribuye rasgos femeninos a las obras hechas por hombres que valora como de segunda categoría. Cuando sucede tal cosa, el androcentrismo está siendo reforzado por sexismo. (...) La crítica tiene en la actualidad un papel destacado en la configuración del gusto a la vez que orienta, en buena medida, el mercado del arte. La aceptación crítica y comercial de una obra artística está condicionada por muchos factores; el sexo de quien la ha realizado es uno de estos factores.”*<sup>213</sup>

De este modo, Bea Porqueres consolida que dicha mirada androcéntrica está implantada en toda sique que no preste o haya prestado atención a cuestiones de sexo o género. Por lo que personas que narran los acontecimientos de la historia como críticas/cos, comisarias/os, historiadoras/es, prensa, jurados de concursos, etc. tienen responsabilidad, en el sentido de detectar el desequilibrio de sexos particularmente en el ámbito artístico; pero, dado que estas personas están instruidas en la propia lógica patriarcal, no lo detectan o no lo consideran importante. Reduciendo así la realidad y sus diversas posibilidades.

A continuación, habiendo previamente reflexionado con la realidad que conforma el ámbito artístico, se comienza con la mencionada revisión de obras que centralizan a los diversos sexos como los protagonistas de la obra artística en sí misma.

---

<sup>212</sup> Porqueres, Bea. Op. cit., pág. 14

<sup>213</sup> Ibídem

## Courbet y El Origen del Mundo (1866)

En 1866, Gustave Courbet realizaba *El origen del mundo*, pintura de estilo impresionista que, a día de hoy, sigue siendo una obra envuelta en un halo de misterio; donde un cúmulo de enigmáticos factores que giran en torno a la originalidad del título, -teniendo en cuenta la sociedad del siglo XIX-, la oculta identidad de la modelo que fue capaz de posar desnuda ante el pintor, y una intrigante trayectoria de desapariciones, robos y ocultamientos.

Lo cierto sobre esta pintura es que, en ocasiones, se hace referencia a ella como si se tratara de un delito, transgresión o violación que representa las convenciones sobre las que se apoya el arte Occidental, ya que “sin concesiones pretende ser no solo el sexo de una mujer, sino el sexo de la mujer y, más aún, de todas las mujeres, amantes y madres incluidas”<sup>214</sup>, al tiempo que supone el punto y final de una determinada expresión pictórica, inaugurando el origen para la siguiente. Viene al caso el comentario de Proudhon, donde manifiesta: “Courbet parece haber querido demostrar que nada es impresentable, pues esta imposibilidad solo concierne a los discursos y al pensamiento discursivo, pero no al arte y a sus figuras”.<sup>215</sup>

En la actualidad, podemos aseverar que el arte contemplativo responde únicamente a la naturaleza y otros espacios; pues en el momento en que aparece una persona, se vierte sobre ella una opinión, juicio, demostración o significante concreto, que resulta del inevitable posicionamiento discursivo. Este podrá ser radical, muy suave o incluso inexistente, pero en cualquiera de los casos, el arte resultará de ser un dispositivo de presentación o representación que tendrá un determinado impacto social.

Pues como bien dice Esteban Ierardo:

*“En esta pintura, el oculto órgano creador de la mujer es representado en su desnudez, en un magnetismo que puede engañarnos con una falsa sensación de inmediatez. Los sentidos del cuerpo femenino en la pintura de Courbet no son precisamente evidentes. El lúcido análisis de Uranga [al que haré referencia más adelante] intenta revelar algunos de esos significados por los cuales la pintura siempre es una acción de pensamiento”*.<sup>216</sup>

Gustave Courbet pintó *El Origen del Mundo* para el diplomático turco-egipcio Khalil-Bey, personalidad de la época con alto poder adquisitivo que, antes de arruinarse con deudas sobre apuestas y juegos, reunió una efímera pero muy completa colección de pinturas sobre el cuerpo femenino. Posteriormente, la información sobre las andanzas del cuadro quedan sujetas a puras conjeturas, pero todo apunta, según Thierry Savatier, a que permaneció en París hasta finales del siglo XIX; yendo a parar, durante los años de la ocupación nazi, a Hungría, donde *El Origen del Mundo* fue robado, hasta que

---

<sup>214</sup> Savatier, Thierry. *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Edit. Trea. Asturias, 2009. pág. 15.

<sup>215</sup> Savatier, Thierry. Op, cit., pág. 20

<sup>216</sup> Revista electrónica sobre pensamiento, arte y mito. temakel.net/kenos

regresó de nuevo a Francia. Una vez allí, pasó a pertenecer al psicoanalista Jacques Lacan, quien lo mantuvo en su colección hasta que, en 1995, formó parte del Museo de Orsay, de París. Durante este escabroso recorrido, las personas con las que se le vinculan son varias y de diversos ámbitos teóricos: Goncourt, Marguerite Duras, Claude Lévi-Strauss, René Magritte son algunas de ellas, aunque se especula también con que no todas compartieron el mismo sentimiento hacia la pintura, puesto que hubo quienes la escondieron presas del horror. Es decir, que sentían pánico de que las autoridades lo supieran o lo admiraban fascinados en su intimidad.

*El Origen del Mundo* consiste en una representación de pequeñas proporciones, 55 x 46 cm exactamente, y representa un retrato realista de la carne y la vulva. Ya se habían representado, en multitud de ocasiones, desnudos que dejaban al descubierto el sexo; pero nunca se había puesto especial atención sobre este específicamente, posicionándolo como protagonista, debido a las estrictas normas de índole moral y ética<sup>217</sup> de la sociedad del siglo XIX. Con esta obra, Gustave Courbet inauguraba un modo de mirar científico sobre la geografía<sup>218</sup> corporal; pues el propio Thierry Savatier declara que el gusto por contemplar dicha obra es, a la fuerza, desde una perspectiva sexual también.

El pintor y crítico Ángel Uganda matiza al respecto:

*“Como todo gran artista, su mirar es de una audacia provocadora al atreverse a pintar lo secreto y oculto, aquello rigurosamente prohibido y reprimido por siglos por una cultura negadora del cuerpo, despreciadora de la piel, sospechante de las pasiones. Expone lo no visible ni representable por interdicciones morales, aquello que, siendo dicho, lo será con ambigüedad, como negación o mala palabra y con el más retorcido doble sentido, nunca con la legalidad del franco decir.”*<sup>219</sup>

Y entrando al análisis de la propia pintura declara:

*“La pintura representa un detalle del cuerpo femenino que muestra, especialmente en la unión de las piernas la tensión de la vida; es, sin duda, un cuerpo*

---

<sup>217</sup> Dicha representación aparece en numerosas publicaciones como un acto de libertad creativa por parte de Gustave Courbet ya que rompía con la orden moral y religioso de la época. En la revista *Temakel* aparece “Gustave Courbet se enfrentó al espiritualismo oscurantista de una tradición tan milenaria como retrógrada, empeñada en ocultar y reprimir las fuerzas de la vida. Esta es la otra faceta de la audacia pictórica de Courbet, su enfrentamiento militante ante la hipocresía moral y social de la cultura con su pesada carga represora y culposa”.

<sup>218</sup> En 1965 Romain Gary desarrolló una idea al respecto en su único ensayo *Pour Sganarelle* “No se nos ocurre que pueda haber una pornografía de la ciencia, del pensamiento conceptual, de la ideología. Solo es pornográfico, es decir inaceptable para la moral, lo que hacéis con vuestro sexo. Eso es. Mostrar eso en público es una obscenidad, hacer eso en público, una inmundicia pornográfica; “pensar” la bomba, la destrucción del mundo, organizarla, prepararla, no lo es en absoluto, ya que no os quitáis los pantalones. Una puta es despreciable porque vende lo que sabe hacer; el sabio que hace lo mismo, siendo su habilidad su cerebro, y el riesgo, y la destrucción de cien millones de personas, no es una prostituta. No se puede hacer nada: es así.” Personalmente me siento con el deseo y la obligación de mostrar mi total desagrado y rechazo a tal pensamiento, por considerarlo absurdamente machista, misógino, relativista e hipócrita.

<sup>219</sup> Revista electrónica sobre pensamiento, arte y mito. [temakel.net/kenos](http://temakel.net/kenos)

*joven, su carne es sólida y es fuerte. Es el cuerpo de la mujer en posición no de entrega aunque predispuesta, expuesta y expectante, anhelando quizá, (...) relajada, mostrándose en su legítima e incuestionable presencia, ofrecida a nuestros ojos, para placer del voyeurista que todos llevamos dentro. El detalle (...) nos permite mirar (...) con la impunidad de quien mira o espía a una persona dormida, sin la molestia, sin la agresión o tensión de la mirada que te mira y cuestiona tu mirar curioso. Miramos “el origen” sin sobresaltos sin peligro de ser sorprendidos como mirones.”*<sup>220</sup>

En las palabras de Ángel Uganda no es difícil comprobar que, inevitablemente, en la acción de mirar, a través de la mirada voyeurística o con fascinación, *El Origen del Mundo* están interviniendo factores latentes difíciles de descifrar; ya que la misma se transforma, en este caso, en mirada escopofílica, que manifiesta el deseo de indagar en lo ajeno o no perteneciente.

Como ya se mencionara en el apartado 2, la teórica Laura Mulvey escribió en la década de los setenta, su tesis titulada *Placer visual y cine narrativo*, donde obtuvo la conclusión de que el placer visual en el cine, la fotografía o cualquier soporte de una imagen, era algo intencionado y dirigido exclusivamente para el varón. Afortunadamente, a día de hoy, aunque aún queda mucho por hacer, emisores y receptores son roles desempeñados cada vez más por *mujeres*.

Las investigaciones de Laura Mulvey fueron fundamentales para entender que al protagonista masculino se le posicionaba como sujeto que desea a otro cuerpo, y a éste como mero objeto; lo que origina la categórica polarización del modo de hacer hegemónico: ente-masculino activo que desea, versus ente-femenino pasivo deseado. Ante tal esquema, Laura Mulvey sentencia concluyentemente que las mujeres optan a dos vías, travestirse, haciéndose pasar por hombre para producir la historia, u objetualizarse, reprimiendo sus necesidades y esperando a que el protagonista actúe.



Gustave Courbet/*El origen del mundo*. 1866

<sup>220</sup> Revista electrónica de pensamiento, arte y mito. [temakel.net/kenos](http://temakel.net/kenos)

Retomando el análisis que me llevó a tales reflexiones, transversales e igual de necesarias, la composición de la obra adopta el clásico sistema de estructura piramidal pero introduce un matiz pionero; Courbet dispuso el cuerpo de manera que el sexo fuera el único protagonista, por encima de la persona que lo porta. Produjo en este caso, una imagen donde el cuerpo carece de identidad <sup>221</sup> y, por tanto, priva a la modelo de ser sujeto. El sexo y cuerpo se ofrece al espectador, de forma metafórica se abalanza hacia él de un modo pretendidamente provocativo.

Para articular esta mirada voyeurística, Courbet presta atención a detalles que, al contrario de lo que pueda parecer, son muy significativos; como la pirámide invertida de vello púbico, que ayuda a dirigir la atención visual hacia un punto claro y concreto; el triángulo de la esquina izquierda superior del cuadro, que ordena espacialmente la pintura y resalta el cuerpo pintado, al tiempo que lo acerca a un primerísimo plano, para facilitar el libre dominio del público masculino. Asimismo, Courbet estudió concienzudamente su deseo, permitiendo la visión mínima de un único pezón, que erotiza al cuerpo en sí, zonas erógenas tanto de la modelo como del espectador. También prestó atención al ombligo- zona corporal muy erótica en la Edad Media-, redundando sobre lo mismo, ya que hace referencia al cordón umbilical por el que este cuerpo se alimentó en su periodo de gestación en otro útero.

A modo de conclusión sobre esta enigmática obra, quiero apoyarme en las palabras de la teórica Amelia Jones, que me parecen muy acertadas al decir:

*“El centro de la carne abierta marca el hecho de que el proyecto estético europeo no puede funcionar sin represión (la ocultación o el rechazo del perspectivismo bajo la apariencia de la objetividad) opresión (del “otro” que se representa para corroborar lo “mismo”) y exclusión. (...) Con el fin de controlar lo que está ante nosotros construimos y proyectamos el cuerpo en un cuadro con una perspectiva conforme a las reglas lógicas que le confieren forma y lo contienen”.*<sup>222</sup>

El desconcertante título de la obra deja abierto al imaginario del público si se trata de una mofa, una confirmación o una decisión algo contradictoria, dado el alto nivel de misoginia de la época. De lo que no cabe duda es de que *El Origen del Mundo* peca de ser un título determinadamente esencialista, ya que atribuye sólo a la mujer la reproducción humana o la crianza, lo que afianza y perpetua un conflicto vigente en la cultura occidental acerca de la organización social y sexual del trabajo.

Mirando el cuadro de Courbet es inevitable plantearse:- ¿Un sexo femenino está asociado necesariamente con un parto?; ¿por qué?; ¿de todos los sexos femeninos salen bebés?; ¿una *mujer* siempre ha de ser una madre en potencia?; ¿qué significa ser una

---

<sup>221</sup> La filósofa y feminista Celia Amorós ha estudiado el concepto de *las idénticas* al que se hace referencia. Según Celia se trata de un asentado y conservador mito cultural con el que se cree que todas las mujeres son iguales, intercambiables y genéricas, considerándolas como masa en la que lo que prevalece es únicamente que son mujeres, y por tanto que tienen las habilidades e intuiciones propias de su categoría, sin reparo en la singularidad y diversidad de necesidades y destrezas que individualmente existe en cada una de ellas; como lo es también en el caso del hombre.

<sup>222</sup> Revista Arte y cultura visual Exit book. N° 9 Feminismo y arte de género. pág. 9



mujer?; ¿se es menos *mujer* por no tener criaturas?; ¿por qué no asociamos al sexo masculino con la paternidad...? Por suerte, numerosas/os teóricas/os feministas, desde sus campos de investigación y activismo, han ido dando respuesta a todo ello a lo largo de la historia<sup>223</sup> y esto no solo ha planteado un interesante debate en torno a las cuestiones aquí planteadas, sino que el ámbito de lo artístico, lo pornográfico, el arte como herramienta de instrucción o transformación social, etc. son temas que también se han visto revisados y reconfigurados simultáneamente.

### Orlan y El Origen de la Guerra (1989)

La artista francesa Orlan, quien disfruta de una de las trayectorias de mayor perseverancia y lealtad hacia sus ideales, comenzó sus primeras andaduras midiendo edificios y arquitectura institucional con su propio cuerpo, tomando como medida subjetiva “un orlan”; como hiciera anteriormente en el Renacimiento Leonardo da Vinci. Orlan, quien siempre reflexiona sobre el cuerpo y la construcción de identidad desde diferentes ámbitos como el religioso, el erótico o interviniendo quirúrgicamente a modo de soporte en el suyo propio, cuestiona las propuestas de belleza occidentales; pero, en 1989 contestaba a Gustave Courbet con otra pintura: *El Origen de la Guerra*.



Orlan/*El origen de la guerra*. 1989

En este caso *El origen de la guerra* se trata de una reapropiación artística, una acción que la artista desarrolla para contradecir y contrarrestar el/al discurso de Courbet. Muchas publicaciones plantean que se trata de una obra irónica y, por tanto, debe ser leída en clave de humor, ya que parte de la intención de desacreditar al hombre y su modo. La artista plantea desde la misma posición esencialista de Courbet, que el sexo masculino es el origen de algo, y así como Courbet planteaba que la vulva era la responsable de la reproducción y, por ende, de la crianza de las nuevas personas que se gestan, forzando con esta lógica de pensamiento a la mujer a reducirse única y

---

<sup>223</sup> Teóricas como Simone de Beauvoir, Kate Millet, Cristine Delphy, Casilda Rodríguez, Anne Fausto Sterling, Celia Amorós, etc. complementan la teoría crítica feminista.

exclusivamente a eso; Orlan lo plantea a la inversa. Es decir, que el hombre, por tanto, genera actos violentos y conflictos bélicos debido a su falta de ética, honestidad y humanidad; configurando y perpetuando, este peculiar modo masculino de hacer, estar y operar en el mundo. Según la artista, dicho modo pasa por la destrucción, intolerancia y no respeto hacia todo lo que no le incumbe a sí mismo; o dicho de otra manera, hacia todo lo que le rodea, dada la dificultad provocada por la falta de práctica para empatizar con más seres vivos; por la mera visión androcentrista de creerse núcleo central del mundo en que habita.

Orlan plantea una postura problemática, ya que atribuye exclusivamente al hombre la responsabilidad de las guerras, que si bien, casi siempre así es, también es verdad que no todos los *varones* son iguales. Es decir, que así como no todas las *mujeres* son máquina de fabricar bebés, los *varones* tampoco son todos máquinas de hacer la guerra.<sup>224</sup>

Como investigadora y artista feminista me gustaría matizar que no comparto el sentimiento esencialista, por parecerme que este promueve la confrontación y guerra de sexos, y por considerar que esto sería, en parte, darle la razón a toda una lógica patriarcal que separa a la naturaleza en binarismos. Pero sí encuentro muchas diferencias en cuanto a los diversos géneros o roles desempeñados por las personas según su educación, que será diferente en función del sexo que porten. Todas las personas nacidas bajo el yugo de una cultura, son instruidas para adquirir y construir una identidad que sentimos como subjetiva, pero que ya vemos, no lo es y responde concretamente a todo un proceso de sociabilización. El alto índice de opresión, violencia, discriminación e intolerancia (por ignorancia) al que estamos expuestas las *mujeres*, nos hace llevar una existencia mucho más contradictoria, problemática y tormentosa por lo que, en ocasiones, nos lleva a problematizar y teorizar sobre lo social y cultural; en un intento por deconstruir los imperativos culturales que inhabilitan la situación privilegiada en la que se encuentran los *varones*. Pero esto no quiere decir que ellos no sufran, puesto que también están obligados a su respectivo proceso de sociabilización, que aunque no sea tan opresivo como el de las *mujeres*, cargan con múltiples y particulares imperativos culturales que los merman. Lo preocupante es que la situación global se mire por donde se mire, es pésima; las *mujeres* son quienes peor trato reciben; y que la situación privilegiada de los varones consigue que, en su mayoría, no reflexionen sobre el origen de todo esto y de este modo no sean conscientes del problema, del tamaño del mismo, del poco tiempo que nos queda para solucionarlo y quiénes son las que están proponiendo soluciones.

Afortunadamente, cada vez son más las personas de todos los sexos que están luchando por liberarse de tales ataduras y desaprender las pautas que nos acompañan desde la infancia; y que imposibilitan que busquemos una nueva manera de enfocar el mundo, desde un prisma donde el sexo no pueda determinar la existencia y la educación

---

<sup>224</sup> El debate sobre dicho aspecto está servido, una corriente dentro del feminismo concretamente “el feminismo de la diferencia” se plantea los paradigmas sobre las diferentes esencias de los sexos.

o sociabilización sea más libre y permisiva. Por lo que es necesaria una reforma social que dinamite esquemas y patrones mentales que nos constriñen; persiguiendo implantar otros que apunten hacia la libertad identitaria y sexual, y que modifiquen a cualquier escala, el ritmo y rumbo del mundo. Por lo tanto, es óptimo que existan *mujeres*, *varones*, transexuales, intersexuales...El problema concreto es que todas estas personas sean educadas en base a un modelo de relaciones de opresión.

Volviendo al punto de partida, lo que está claro es que los diversos modos de hacer, de todas las personas que conviven en la cultura occidental, deben tener cabida y representación para cualquier toma de decisiones. Por supuesto, siempre y cuando, aboguen por la solidaridad y ética ecológicas, que consideren a todas las personas como parte de la vida que habita en el planeta; por lo que todo mestizaje y heterogeneidad en un grupo es fomento de riqueza y creatividad general del colectivo.

### **Marcel Duchamp y *Etant donnés*. (1946-1966)**

En los últimos años de su vida, Marcel Duchamp preparó en secreto la que sería una de sus últimas obras, sólo armada después de su muerte. El título añadía aún más incertidumbre a las lecturas que se puedan hacer de la misma *Etant donnés*: 1° *La chute d'eau*. 2° *Le gaz d'éclairage*.

Toda la información examinada sobre esta obra comparte, sin discrepancia alguna, que Duchamp puso en marcha, como bien denomina Juan Vicente Aliaga, “un dispositivo visual, que se constituye en mirada taladradora, controladora, posesiva a cuenta de una representación de la feminidad.”<sup>225</sup> Normalmente, las cuestiones que suelen ensalzarse sobre esta obra giran en torno a que el artista buscaba, con la producción de la misma, un erotismo subliminal, claro y directo, que es el que obligaba a observar a través de la mirilla al espectador. Así, según algunos ejemplares, si el espectador mostraba curiosidad, se encontraría con tal escena y reflexionaría sobre ella. Por lo que se trataba de un arte para curiosos. Pero parece ser que el público simplemente se quedaba sorprendido del acusado realismo y no iba mucho más allá.



Marcel Duchamp/ *La chute d'eau*. 1946-1966

---

<sup>225</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Edit. Akal. Madrid 2007. pág. 140

Por su parte, Diego del Castillo manifiesta:

*“Esta se enfoca directamente en la crítica del arte como institución y exponen la mecánica y prejuicios de algo que teóricamente debería ser puro. (...) El visitante del museo, al investigar la puerta encontraría 2 pequeños orificios. Al ver a través de los orificios, tras la puerta encontraras un diorama de una escena erótica. La primera reacción que tienes es la de retirar la mirada y de fingir que no viste nada, luego vendría la vergüenza. Con estas dos obras, Duchamp pretendía exponer el estado de la obra de arte en el museo y del acto casi robótico de observar arte en un museo.”*<sup>226</sup>

Reflexionando un poco más acerca de los contenidos discursivos de la obra, cabe mencionar que, tras la mirilla de una puerta aparentemente normal, rústica y algo abandonada, encontramos un sexo/cuerpo femenino fragmentado, que ostenta una lámpara en un paisaje rural. El cuerpo, de piel blanca, que se encuentra al otro lado, está completamente desnudo. Tenemos una visión de él incompleta, que nos impide ver su rostro, brazo y pies. En realidad, la escasez de matices del cuerpo, los volúmenes de sus músculos, las arrugas y los pliegues de las articulaciones, nos hacen pensar en la posibilidad de que sea un maniquí de plástico.<sup>227</sup>

Se trata de un encuadre cuidado y analizado con suma precisión, una mutilación visual interesada. Al primer golpe de vista, a través de la mirilla se accede directamente a una vulva extraña, tal vez debido a la carencia del músculo del muslo, que debería nacer de la misma. La vulva aparece completamente depilada y finalmente la abertura de la misma y sus labios nos confirman, de una enigmática manera, la falsedad de toda ella. Con esta obra, Marcel Duchamp estaba confirmando lo que solo anteriormente se atrevió a representar Courbet: la mirada voyeurista sobre un sexo/cuerpo femenino. Otro dato a tener en cuenta es que la estudiada posición del sexo/cuerpo femenino desnudo permite ver, intencionadamente, el destello de un líquido: orina.

Pedro A. Cruz (2004) hace una observación muy interesante al respecto: “Los genitales de la mujer se encuentran en la perpendicular de la mirada, por lo que la identificación entre ellos y las hendiduras de la puerta no exige de un desmesurado ejercicio relacional.”<sup>228</sup>

Además, con el único brazo que podemos ver, la protagonista sostiene un quinqué alargado, de forma fálica. Marcel Duchamp se esfuerza en ser muy explícito en cuanto a la predominancia de formas fálicas en el contexto que envuelve al sexo/cuerpo femenino. La lámpara compite en protagonismo visual con el ciprés central del paisaje, aludiendo al mismo tiempo a la penetración visual y simbólica del sexo en primer plano.

---

<sup>226</sup> Revista Arquitectura Urbana. 27/6/2006

<sup>227</sup> También Juan Vicente Aliaga en *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, sugiere que pueda ser un maniquí.

<sup>228</sup> Cruz, Pedro A. *La vigilia del cuerpo*. Edit. Tabularium. Murcia, 2004 pág. 83.

Como bien deduce Pedro A. Cruz (2004), “su función primordial “dejar ver”, es ofrecer luz para el perfecto equilibrio de una mirada que es copulación.”<sup>229</sup>



Marcel Duchamp/ *Le gaz d'éclairage*. 1946-1966

La obra sitúa al sexo/cuerpo femenino en un paisaje bucólico, romántico, nostálgico y armonioso, en segundo plano, pero el cuerpo yace en primer plano, sobre un colchón de hojas y ramas secas. Lo que sugiere a través del sexo/cuerpo como despojo, los rastros, son las huellas de un suceso turbio. El artista organizaba toda una escena donde se estetificaba una posible violación.

La conexión aquí establecida entre deseo y sexo/cuerpo, se aplica mediante numerosos matices icónicos e iconográficos de la imagen, que abarcan desde lo simbólico hasta el contexto representado; que serán los que hagan emerger las intenciones e intereses del artista a la hora de realizar la obra. Sin ninguna duda, se trata de una propuesta artística orientada a la satisfacción de un deseo; el deseo por el sexo/cuerpo femenino mediante la transformación y producción del sexo/cuerpo como objeto. Es decir, que este está siendo heterodesignado<sup>230</sup> por el artista. O lo que es lo mismo, definiéndolo sin concederle el poder de definirse por sí mismo. En 1959, justo en el momento en que el artista se encontraba realizando *Etant donnés*, fue entrevistado por la BBC y dijo:

*”L’erotisme est une préoccupation qui m’est chère, et j’ai certainement appliqué ce goût ou cet amour à mon Grand Verre. En fait, je pensais que la seule excuse pour faire quoi que ce soit, c’est de lui donner la vie de l’erotisme, qui est totalement proche de la vie en général, et cela, plus que la philosophie ou tout ce qui lui ressemble. C’est une chose animale, qui possède de si nombreuses facettes qu’il est plaisant de s’en servir comme d’un tube de peinture, pour ainsi parler, et de l’injecter dans vos*

<sup>229</sup> Cruz, Pedro A. Op, cit., pág. 82.

<sup>230</sup> Para una definición correcta de heterodesignación consultar *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Tomo II. Edit. Minerva. Madrid 2005. pág. 16 a 22 y pág. 55

*production. C'est cela, la "mise à nu." Je veux dire qu'elle avait même une connexion perverse avec le Christ. Vous savez que le Christ fut "mis à nu", et c'était une perverse manière de présenter l'un à l'autre l'érotisme et la religion.*"<sup>231</sup>

El complejo planteamiento del artista junto con la dificultad de desentrañar qué es exactamente lo que quiso decir con estas últimas palabras, no escatima o impide valorar que su lógica de pensamiento responde a una perspectiva claramente androcéntrica.

Finalizando con el comentario de esta obra, considero necesario puntualizar sobre la misma un dato más, que aparece en la publicación *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*:

*"Visible a través de las miradas perforadas en la puerta de roble, que es el único elemento expuesto a la mirada en general, el diorama solo puede ser observado por un espectador a la vez. Y ese espectador, lejos de asumir la postura despegada del "desinterés" estético, se da perfecta cuenta de que, mientras permanece pegado a la mirilla para penetrar con la mirada en el espacio del espectáculo erótico, queda expuesto a que alguien le mira a él desde detrás, por ejemplo un guardia o quizás una tercera persona que entra en la sala. Esta experiencia visual, que hace que uno siempre pueda ser "descubierto en flagrante delito", nunca pude transcender el soporte físico del cuerpo para conectarse con el objeto de su juicio; más bien, ese cuerpo pasa a convertirse en un objeto, deviene carnal por su apertura a sentimientos de vergüenza.*"<sup>232</sup>

Estas palabras incorporan una nueva intención de Marcel Duchamp, en el sentido de manipular y dirigir -como si de una marioneta se tratara- al espectador, para más tarde arrojarle a la vergüenza cuando es consciente de estar consumiendo una mirada, que finalmente lo convierte en consumido. Ya que también el espectador se posiciona en la función de objeto al que mira cuando escruta atentamente tras la mirilla. Pero, tal dispositivo artístico resulta muy cuestionable si, para haber podido llevar a cabo la obra, ha sido necesario recurrir, en primer lugar, a sugerir la violencia y violación hacia un sexo/cuerpo femenino; y, en segundo, la adopción de una perspectiva trivial y frívola sobre lo que supone la violación en sí de un cuerpo. Una vez más, en la figura de este artista, como en la de tantos otros, podemos detectar su lógica de pensamiento al revelar que "el fin justifica los medios."

---

<sup>231</sup> "El erotismo es una preocupación que me interesa, y he aplicado este amor a mi *Grand Verre*. De hecho, pensaba que la única excusa para hacer algo es dar vida al erotismo, que está totalmente próximo a la vida en general, y por lo tanto, más próximo que la filosofía o cualquier cosa que se le parezca. Es algo "animal", que posee tantas facetas que es placentero echarlo como un tubo de pintura, por decirlo de algún modo, e inyectarlo en la producción de uno. Éste es, la puesta al desnudo. Quiero decir que éste tenía también una conexión perversa con Cristo. ¿Saben que Cristo fue "puesto al desnudo" y fue una forma perversa de presentar el uno al otro (de presentarlos) el erotismo y la religión?" Texto traducido por Javier Ramírez.

<sup>232</sup> [es.scribd.com/doc/130957596/Tsachen-Edit.-Part-2-1945-2003](https://es.scribd.com/doc/130957596/Tsachen-Edit.-Part-2-1945-2003)

## Shigeko Kubota y Vagina Painting (1965)

En el año 1965, la artista multidisciplinar Shigeko Kubota -a quién la introdujo en el panorama artístico occidental su amiga y compañera Yoko Ono- presentó en el *Perpetual Fluxus Festival*, de Nueva York, la que sería una obra polémica y desconcertante hasta el día de hoy: *Vagina Painting*. Consistió en un sencillo y rotundo performance en el que la artista introdujo un pincel en su sexo y pintó sobre un soporte previamente extendido; su propia sangre menstrual hizo las veces de pintura.<sup>233</sup>

Por su parte, la historiadora de arte Kristine Stiles, describe el performance de este modo:

*“Kubota colocó un papel en el suelo y poniéndose en cuclillas comenzó a pintar desplazándose sobre el papel con una brocha con pintura roja para producir una imagen gestual elocuente que exageraba los atributos sexuales femeninos y las funciones corporales y redefinía el action painting según los códigos de anatomía femenina. Kubota interpretó Vagina Painting exactamente un año después de llegar a Nueva York. La referencia directa al ciclo menstrual parece comparar el continuo de procreación/creación que se aloja en el interior de la mujer con los ciclos temporales de cambio y evolución que experimentó la artista en su arte y en su vida cuando se trasladó de Japón a los Estados Unidos”.*<sup>234</sup>



Shigeko Kubota/Vagina Painting. 1965

Pilar Aumente Rivas, estudia esta obra y añade:

*“Para la época esta metáfora asociada a la pintura de acción era un reto y una provocación. Hacía público algo que se había mantenido como privado desde siempre, algo que incluso había sido considerado tabú para el hombre. El tema de la*

<sup>233</sup> La mayoría de publicaciones consultadas dejan claro que Kubota pintó con sangre menstrual, sin embargo, en otras, este dato no es tan claro.

<sup>234</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ed Akal, D.L. Madrid. 2007 pág. 206

*menstruación femenina, más que cualquier otro aspecto de los relacionados con los productos del cuerpo, había sido ocultado históricamente como si no tuviera lugar y habitualmente se aludía a ello con circunloquios y frases poético-suggerentes que sustituyeran la realidad que no quería ser visualizada.*”<sup>235</sup>

Mediante este impúdico y obsceno gesto para la crítica y sociedad, Shigeko Kubota advertía sobre la violencia simbólica que significa no visibilizar la menstruación femenina ni conferirla de las connotaciones reales que implica. Al mismo tiempo, respondía a los artistas masculinos que habían proyectado reiteradamente y hasta la saciedad, la premisa del exclusivo potencial masculino en la creación.

Así, Pilar Aumente continúa reflexionando:

*“En la performance, Kubota asociaba el acto creativo-artístico con la capacidad de las mujeres para crear vida, pero lo hacía a través de la visibilidad de su indicador biológico. Una alusión tan cruda y directa rompía moldes en lo artístico, pero también en lo social.”*<sup>236</sup>

Desde 1940 se había desarrollado, con gran ímpetu, el Expresionismo abstracto<sup>237</sup>, una corriente de creación artística considerada por sus practicantes como únicamente masculina. Este movimiento artístico fue producido, promocionado y difundido con un claro propósito de aceptación social: que se invisibilizaran las disconformidades sobre la discriminación de género existente en muchas prácticas artísticas occidentales y que se invalidara a las artistas femeninas que lo estaban denunciando. En realidad, se trataba de declarar canónicas y legítimas las prácticas artísticas que omitían tales cuestiones, tratando de dejar al margen un análisis o reflexión sobre cualquier sistema de dominación y opresión. Simultáneamente se revalorizaba la idea del *varón*, como poder viril incuestionable, y de la *mujer*, cuya máximo cometido seguía aferrado a ser la perfecta madre y esposa; y de paso se revocaba y soterraba a multitud de artistas femeninas que centraban su labor artística en luchar por la igualdad de derechos y deberes. Finalmente, éstas creadoras quedaron (y quedan) discriminadas por la *Historia del Arte*.

El artista que encarnó el concepto de *genio*, de creador individual con potestad infinita para considerar todo lo que le rodeaba, incluidas personas y animales, como meros medios, trámites u objetos para su creación, fue Jackson Pollock: él desempeñó el personaje que las autoridades demandaban. Creador compulsivo, enérgico y obsesivo; producía una pintura informe, caótica, chirriante y chorreante a partes iguales, pero de rotunda impronta. Fue pionero en voltear el soporte pictórico, colocándose encima del mismo, como metodología de una práctica artística que venía a simbolizar y representar, de tal forma, la posesión del hombre sobre la obra, el espacio y el arte.

---

<sup>235</sup> [pendientedemigracion.ucm.es](http://pendientedemigracion.ucm.es)

<sup>236</sup> [pendientedemigracion.ucm.es](http://pendientedemigracion.ucm.es)

<sup>237</sup> Muchas personas teóricas como Juan Vicente Aliaga o Peggy Phelan apuntan a que este movimiento fue directamente financiado por la CIA en el contexto de la Guerra Fría.



Se publicaron fotografías en la revista *Life* de Pollock pintando en su estudio y en 1951, se proyectaba en el *Museum of Modern Art*, una película sobre la actividad pictórica del artista. Todo ello originó y conformó la idea de que el soporte en paralelo a la/el artista se producía en un uso tradicional del arte, puesto que colocándolo en perpendicular a quién crea, se transformaba en escenario donde intervenir artísticamente. La publicidad y difusión de tal movimiento y de sí mismo como representante, originó que Jackson Pollock se percibiera como una eminencia artística, con equiparable trascendencia a la obra final. Además, Pollock pintaba utilizando sangre y semen junto con los pigmentos, bajo la creencia y manifestación de que así se hacía verdaderamente un buen arte.

Sobre Pollock, el teórico Juan Vicente Aliaga apunta:

*“Un caso particularmente significativo del entronizamiento del artista genio, en su versión abstracta y gestual, lo depara Jackson Pollock, el pintor macho por antonomasia.”*<sup>238</sup>

En respuesta a la glorificación artística y existencial de la eyaculación de Pollock, que consistía en lanzar, chorrear y salpicar pintura, Kubota ideó *Vagina Painting*, como mecanismo deliberadamente femenino para crear a partir de la sexualidad misma del sexo/cuerpo femenino. De modo que lo confería como lugar, espacio y núcleo creativo del cuerpo femenino. Además mediante esta acción, Shigeko Kubota manifestaba también su disconformidad con la mentalidad patriarcal burguesa que rinde culto a la voluntad individual, la expresión subjetiva, la decisión viril y emancipada. Respondiendo a partir de la pintura menstrual, mostraba su rechazo histórico a quienes de manera inmanente sitúan a la artista como musa pasiva, obstaculizando su trayectoria como artista.

Así, teóricos como Juan Vicente Aliaga (2007), reflexionan:

*“Con esta acción, Kubota recupera a la mujer como fuente de su propia inspiración artística, como sexo capaz de infundir a la vez vida real y forma representacional.”*<sup>239</sup>

Por su parte, Peggy Phelan (2005), matiza:

*“Recurriendo a su vagina como fuente de escritura, Kubota ponía en tela de juicio la designación cultural occidental de los genitales femeninos, interpretados por Freud como el lugar donde se materializaba la falta del pene de la mujer y la idea de que esta falta niega el acceso a una expresión válida a través del lenguaje, de los signos visuales y gestuales.”*<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Aliaga, Juan Vicente. Op. cit., pág. 195.

<sup>239</sup> Aliaga, Juan Vicente. Op. cit., pág. 206.

<sup>240</sup> Phelan, Peggy; Reckitt, Helena. (ed). *Arte y feminismo*. Edit. Phaidon. London 2005. pág.65

Los contenidos y reflexiones de esta obra parecen no agotarse, ya que, por otro lado, Shigeko Kubota parodiaba también, el uso y abuso de mujeres desnudas en prácticas artísticas del momento, haciendo en este caso una clara alusión a los happening que realizaba Yves Klein, a fines de los años 50 y principios de los 60, en los que utilizaba cuerpos femeninos a modo de *pinceles humanos*<sup>241</sup>. Sobre ellos, el artista llegaría a expresar:

*“Ni se me pasaría por la cabeza la idea de ensuciarme las manos con pintura. Con desapego y distante bajo mis ojos y mis órdenes se desarrolla la tarea del arte.”*<sup>242</sup>

Por su parte, Whiney Chadwick (1999), clarifica tal pensamiento cuando relaciona:

*“El nexo entre significado y poder, y las diferencias sexuales y culturales, han salvaguardado y corroborado las relaciones de dominación y subordinación en torno a las cuales se organizan la cultura occidental. (...) Los análisis feministas demuestran que las oposiciones binarias del pensamiento occidental se han ido aplicando una por una en la historia del arte y se han utilizado para reforzar la diferencia sexual como base de evaluaciones estéticas”*<sup>243</sup>

Termino el comentario de esta obra con una imprescindible reflexión de Gisela Ecker:

*“La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están ausentes incluso reprimidos en el arte masculino, sin embargo, esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de ‘como son las mujeres’ sino que la emplean mujeres artistas que tienen una conciencia política de la diferencia sexual del arte. Así, con frecuencia se muestra el cuerpo en acciones para subrayar y combatir las suposiciones ideológicas que se esconden tras la dicotomía contemporánea masculino/femenino. Dado que el arte está abierto a múltiples interpretaciones, las viejas categorías críticas, que resultan ser extremadamente persistentes. Los críticos todavía consiguen ofrecer explicaciones en las que la mujer sigue apareciendo como un espectáculo y en esencia, en vez de reconocer la función de esas acciones como un proceso y una construcción artificial.”*<sup>244</sup>

Las palabras de Gisela Ecker clarifican el dominio masculino en el ámbito artístico y el desarrollo de la perspectiva androcéntrica como realidad, que muy al contrario de ser objetiva, como siempre predica, es discriminante al seleccionar temáticas, disciplinas, discursos, perspectivas, obras, artistas, planteamientos, críticas, etc. Dicha selección relega a un segundo término, lo que no considera de interés

---

<sup>241</sup> Charlet, Nicolas. *Ives Klein*. Edit. Adan Biro. París, 2000. pág 170

<sup>242</sup> Aliaga, Juan Vicente. Op, cit., pág 200

<sup>243</sup> Chadwick, Whitney. Op, cit., pág 9 y 12.

<sup>244</sup> Ecker, Gisela. *Estética feminista*. Edit. Icaria, Barcelona 1986. pág 13

primordial, y esto es, cualquier propuesta que no sitúe al *varón* como centro universal del ámbito artístico.

### **Jean Lebel y Cent vingt minutes dédiées au Divin Marquis (1966)**

En 1966, Jean-Jacques Lebel realizó un happening del cual no se conserva apenas información o material visual de la obra. En algunos ejemplares aparece que el suceso tuvo lugar en la ciudad natal del también artista Bretón, Chimère de la rue Fontaines, lo cual significa un guiño entre artistas; pero en otras publicaciones mencionan que la obra se desarrolló en el *Festival de Cassis*, de París. Sea como fuere, Jean Lebel ideó esta acción artística -que finalizó con la llegada de la policía-, como reivindicación por la censura y presión eclesiástica que estaban sufriendo dos de sus colegas: Jean-Jacques Pauvert, que trataba de publicar un libro sobre los postulados de Sade; y Rivette, que acababa de producir una película que no le permitían proyectar.



Jean Lebel/*Cent vingt minutes dédiées au Divin Marquis*. 1966

El happening consistió en proponer diferentes escenas-secuencias que se sucedían con sincronidad, sin que necesariamente estuvieran relacionadas unas con otras. El público accedía a un teatro donde se encontraba con cabezas y otras partes de reses, goteando sangre; en otro rincón amontonados, había una montaña de zapatos del campo de concentración de Auschwitz<sup>245</sup>; al mismo tiempo, un sexo/cuerpo femenino semidesnudo, a excepción de una máscara de De Gaulle, orinaba; y el propio Jean Lebel embadurnaba de crema batida a otro sexo/cuerpo femenino, e incitaba al público a lamerlo. Por otro lado, un ayudante del artista frotaba contra el cuerpo impregnado un micrófono que amplificaba sus sonidos corporales; mientras otras personas leían en voz alta, textos del Maqués de Sade junto con fragmentos religiosos. Como colofón final apareció otro sexo/cuerpo ataviado de monja. La monja protagonista, cuyo nombre era Cynthia se postró, se fue desvistiendo hasta mostrar su cuerpo totalmente desnudo

---

<sup>245</sup> No queda claro si los zapatos son realmente del campo de concentración o por el contrario una recreación de estos.

revelando que, se trataba de un cuerpo donde cohabitaban los diversos órganos de ambos sexo/cuerpos. Se dispuso a lavar sus nalgas en un cuenco antes de arrodillarse en el reclinatorio y quedó sentada a modo de trono, recostada con tranquilidad y armonía. Finalmente se vertieron sobre el cuerpo de Cynthia varios tarros de azúcar con LSD. Parte del público comenzó a lamerle y cuando Cynthia lo consideró oportuno, subió por unas escaleras del teatro, portando bajo el brazo una canasta con verduras que iba lanzando sobre las/los asistentes.

Tal secuencia de escenas causó un impacto colosal entre el público asistente, que dividieron entre personas aterrorizadas y las que luchaban por lamer a Cynthia o alcanzar las verduras que arrojaba. En términos generales, dada la falta de información e ignorancia social de la realidad transexual en la sociedad de la Francia de finales de los 60, la mayoría del público no daba crédito al observar el cuerpo mestizo de Cynthia.

En una conferencia que se impartía en la Universidad Politécnica de Valencia, en 2006, el propio Jean-Jacques Lebel relataba que la sorpresa inesperada al observar el cuerpo de Cynthia causó tal impacto en algunas de las personas asistentes, que una ambulancia tuvo que atender al filósofo Lucien Goldmann.<sup>246</sup>

La precariedad de material e información sobre este happening dificulta enormemente la lectura e intenciones concretas de la propuesta de Jean Lebel, pero no deja duda del polémico planteamiento discursivo y conceptual que se planteaba, y que desde el ámbito artístico se transmitía al público. Cuerpo, sexo, sexualidad, *mujer*, drogas, censura, religión y arte constituían un abigarrado telar de concepciones que, tanto en la sociedad de los 60 como en la actual, siguen emergiendo como preocupaciones de numerosas/os artistas.

### **Louise Bourgeois y Fillette (1968)**

La vida y obra de Louise Bourgeois no está exenta de controversia, desde el ámbito artístico, los intentos de la crítica por acotar su trabajo son tan dispares que la ubican en el movimiento abstracto, el surrealismo moderno o el arte feminista. Por su parte, la propia artista huyó siempre de catalogaciones prefiriendo no posicionarse, para dejar que su obra hablara por sí sola. Louise Bourgeois tuvo una infancia desagradable y dolorosa hasta la madurez, por lo que toda su trayectoria supura intenciones terapéuticas. La propia artista expresaría:

*“Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultor. [...] Esculpo con una exaltación controlada.”*<sup>247</sup>

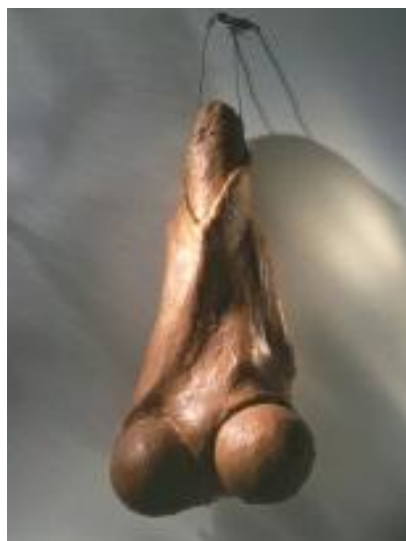
---

<sup>246</sup> Este dato lo propone Juan Vicente Aliaga en *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Ed Akal. Madrid 2007.

<sup>247</sup> Revista Arte y Letras Libres. Julio/2010

Centrándonos en su faceta como escultora, la artista hacía uso de materiales tan diversos como el hierro, yeso, cera, mármol, resina, plásticos, hules, látex, fibra de cáñamo o bronce y construye esculturas que rememoran órganos corporales concretos, mostrando especial atención en la captura de la carne hinchada, brillantez del tejido membranoso o la precisión realista y sugerente, a partes iguales, de la red de venas, arterias y tendones.

Así 1968 realizaba *Fillette*, que consistía en una escultura de látex evocadora del sexo masculino. En primer lugar es necesario matizar que *fillette* significa *muchacha*, por lo que la obra comienza sugiriéndonos la alusión que se hace hacia una chica joven e inexperta, quedando abierta a otro tipo de interpretaciones, como el hecho de ser una bebé, tierna, frágil e indefensa. Algunas publicaciones proponen que puede existir un mecanismo de autorrepresentación simbólica mediante la escultura, el título de la obra y la propia Bourgeois; lo que originaría un conjunto metamórfico al provocar la una interacción de/entre todos los elementos que configuran la obra y que (se) afectan tanto en la forma como en el significado. Este dispositivo metamórfico se considera la esencia principal de la trayectoria artística de Bourgeois.



Louise Bourgeois/*Fillette*. 1968

Sin entrar en esclarecer de modo rotundo las fronteras de su trabajo, Bourgeois reflexiona sobre la necesidad imperiosa de posesión que el *varón* despliega sobre los objetos, sugiriendo que éste ha sido el destino también, de la modelo en manos del artista masculino. Dados los numerosos artistas que no han tenido reparo en fragmentar, fetichizar, colonizar e incluso amordazar y agredir al sexo/cuerpo femenino. Esta violencia simbólica ejercida también supone la violación de los derechos de la persona, al despojar de su verdadera espiritualidad a la misma, a través de designarla desde una perspectiva ajena, que además, omite una realidad en la que tales personas no optan a iguales oportunidades para materializar su autodesignación. Por tanto, se trata de una violencia invisible pero con efectos reales, que se desarrolla por medio de la imagen.

*Fillette* versa sobre tales conceptos discursivos, mientras que Whitney Chadwick (1999), reflexiona de la siguiente manera:

*“Otro aspecto del mito modernista es el uso de innovaciones formales y estilísticas con base erótica de las forma de la mujer: las prostitutas de Manet y Picasso, las nativas de Gauguin, los desnudos de Matisse, los objetos del Surrealismo. Los artistas modernos, desde Renoir (pinto con mi verga) hasta Picasso (Pintar es, en realidad, como hacer el amor), han contribuido lo sexual y lo artístico, equiparando la creación artística con la energía sexual del varón, presentando a las mujeres como seres impotentes y sexualmente sojuzgadas.”*<sup>248</sup>

Esta violencia simbólica, que Chadwick explica en palabras y Bourgois en su forma escultórica, es sumamente reflexionada por Pierre Bourdieu (2007), cuando dice:

*“El trabajo de construcción simbólico no se reduce a una operación estrictamente performativa de motivación que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones del cuerpo; se completa y se realiza en una transformación profunda y duradera de los cuerpos y de los cerebros, o sea, en y a través de un trabajo de construcción práctico que impone una definición diferenciada de los usos legítimos del cuerpo, sexuales sobre todo, que tiende a excluir del universo de lo sensible y de lo factible todo lo que marca la pertenencia al otro sexo- y en particular todas las virtualidades biológicamente inscritas en el perverso polimorfo que es, de creer a Freud, cualquier niño-, para producir ese artefacto social llamado un hombre viril y una mujer femenina.”*<sup>249</sup>

Por tanto, mediante *Fillette* Louise Bourgois reflexiona y expresa sus contradicciones y discrepancias acerca de la supuesta envidia fálica proclamada a destajo por Freud; logrando transcender a los paradigmas impositivos del psicoanalista, que resuelve echando mano al reiterado discurso de la inferioridad femenina. Así, Isabel María Jiménez Arenas colige:

*“Bourgeois, en su obra Fillette (...) refleja el fetichismo entendido según Freud como un complejo de castración. Para Freud el fetiche es el substituto del falo de la madre en cuya existencia cree el niño. También Bourgeois representa, con esta imagen, la envidia fálica de la niña, en la que Freud tanto insistió, planteándola como una contradicción.”*<sup>250</sup>

Por tanto con *Fillette*, Bourgois plantea varias cuestiones con respecto a los paradigmas freudianos. En primer lugar, la *envidia fálica* consiste en el deseo por acceder a las mismas oportunidades y privilegios a los que acceden los varones, por el simple hecho de poseer el falo en una cultura patriarcal occidental. Sin embargo, esto no significa que los sexo/cuerpo femeninos tengan envidia de poseer este sexo, sino de

---

<sup>248</sup> Chadwick, Whitney. Op, cit., pág. 279

<sup>249</sup> Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Edit. Anagrama. Barcelona, 2007. pág. 37

<sup>250</sup> Jiménez Arenas, Isabel María. *Expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Tesis doctoral. Universitat de Valencia. 2006. pág. 64

poder disfrutar de los mismos derechos que, la sociedad, adjudica a los sexo/cuerpos masculinos. En segundo lugar, *Fillette* sugiere que, según Louise Bourgeois en la creación artística subyace el deseo sexual de la persona creadora; no obstante, esto hay que interpretarlo bajo el contexto al que ella se refiere, que no es otro que el del artista masculino frente a su musa femenina; o lo que es lo mismo, la estructura o relación de poder que se establece entre el agente activo (el artista/sujeto) y el agente pasivo (la modelo/objeto).

La artista, que no considera la identidad como un concepto cerrado, determinado o polarizado, sino que la entiende como conjunto de factores femeninos y masculinos que la complementan y conforman; hibrida esta ambivalencia de lo femenino/masculino en su trabajo, a partir de los materiales que construyen a *Fillette*. Modelada en yeso se recubre con una membrana de látex flexible que, a modo de envoltura, la protege y resguarda. Además, de *Fillette* cuelga un gancho que mantiene al sexo pendiente del techo, lo que vista desde abajo y al variar la perspectiva, lo que son los testículos también son senos. Forma corporal muy explorada artísticamente por Bourgeois.

Por lo que en realidad, *Fillette* se trata al mismo tiempo de una *muchacha* y un sexo masculino, pero sin que éste sea el protagonista del discurso en sí puesto que la propia artista “decía que no lo era”<sup>251</sup>, en tanto que al representarlo fláccidamente se convertía en feminidad masculina, a través de la analogía formal que la artista establecía entre el pene y el pecho femenino.



Louise Bourgeois retratada por Robert Mapplethorpe. 1982

Además en 1982, el fotógrafo Robert Mapplethorpe retrataba a Bourgeois con *Fillette* bajo el brazo y una directa mirada hacia la cámara, acompañada de una sonrisa pícaro. Bourgeois afirmó cuando se le tomaba esta fotografía:

---

<sup>251</sup> Revista Letras Libres. Julio/2010

*“Cuando llevo un pequeño falo como este entre los brazos lo siento como un objeto gentil, no un objeto al que quiera hacer daño. Mi gentileza entonces se dirige hacia los hombres.”*<sup>252</sup>

Lo que demuestra que Bourgois concibió *Fillette* desde la ironía femenina que permite concebir al sexo masculino como *un personaje* adulto e infantil a partes iguales. No obstante, como bien recogen las publicaciones sobre la obra de Bourgois, se cree que la artista plasmaba un doble juego con su apariencia en la fotografía; pues, apropiándose de la ironía con que se asume la exaltación del sexo/cuerpo femenino, llevada a cabo por el artista masculino, reproduce este dispositivo subvirtiéndolo, al mostrarse artista y activa. Sin embargo, las percepciones ante esto son muy diversas, como por ejemplo, la de Isabel María Jiménez Arenas que explica:

*“Lo que pretende es valorar la identidad que la mujer ha buscado a través del objeto, a menudo fetiche que alimentaba sus necesidades estéticas e intelectuales.”*<sup>253</sup>

Aun con diferentes reflexiones al respecto, todas las lecturas encajan para aseverar que, dicha fotografía también sugiere que Bourgois, habiendo superado los abusos de su padre, -que implicaban visitas a prostíbulos donde su progenitor le hacía presenciar desfiles de prostitutas que él iba eligiendo y descartando- le contestara ya en una etapa adulta, como si con el tiempo y aplomo hubiese incorporado la fuerza y el dominio sexual que toda persona posee o debe poseer, y que su padre destruyó a muchas. De todos modos, la reconciliación definitiva mediante esta idea de hibridación de lo femenino/masculino se produjo con la serie de la artista *Janus*, donde dobles falos se vuelcan sobre sí mismos formando parte del sexo femenino, situado en el centro y con formas orgánicas. Tal pieza escultórica mostraba la perspectiva a cerca del concepto de *identidad* que tenía la artista; como elemento híbrido y contaminado que debía estar en equilibrio para que existiera la armonía entre femenino/masculino.

### **Valie Export y Genital Panic (1969)**

En 1969, la artista austriaca que actualmente se autodenomina *terrorista visual*, realizó una irónica pieza traducida en multitud de publicaciones como *Acciones del pantalón: Pánico genital*. Valie Export realizó esta mordaz acción, ansiosa por contrarrestar la empresa artística dominada por *varones* que estaba teniendo lugar con el Accionismo Vienés; movimiento del que en un principio fue integrante y que más tarde, cuando percibió y expresó la perpetuación de la dominación masculina sobre los sexo/cuerpos femeninos con los que se trabajaba -en un movimiento que además surgía precisamente de la opresión debido a las estructuras de poder-, abandonó ante la falta de coherencia.

---

<sup>252</sup> Revista Más caviar. 8/4/10

<sup>253</sup> Jiménez Arenas, Isabel María. Tesis doctoral. Op. cit., pág. 43



La artista entró en un cine X de Múnich, ataviada con una camisa negra, el pelo revuelto, una ametralladora y unos pantalones cortados en forma de triángulo por las entrepiernas, que dejaban su sexo al descubierto. Se dirigió a los asistentes y les gritó que ella era una *mujer* real, a diferencia de como acostumbraban a verlas en la pantalla; y que poseía un sexo femenino real en disposición, para que los asistentes pudieran usarlo. Valie Export pretendía desafiar al público, en su gran mayoría masculino, situándolos como voyeurs, pero devolviéndoles la mirada, y con ello, su persona y subjetividad. La finalidad de la artista no era otra que subvertir la cómoda situación de los asistentes e instarles a reflexionar y analizar sus propios miedos, fobias y paradigmas dominadores; pero de este modo, los espectadores no solo no accedieron a participar de sus propuestas sino que desalojaron la sala despavoridos.

En 1981, en declaraciones a una entrevista con Ruth Askey, la propia Valie Export confesaba:

*"Pasé de fila en fila, lentamente, mirándoles a la cara. No me movía de modo sensual. Cuando avanzaba de fila, la metralleta que llevaba colgada del hombro apuntaba a la cabeza de las personas sentadas en la fila anterior. Tenía miedo y no tenía ni idea de qué podían hacer. A medida que iba descendiendo por la platea, las personas que ocupaban las filas anteriores se levantaban y salían del cine. Fuera del contexto de la película, les resultaba totalmente distinto establecer una conexión con ese símbolo erótico"*<sup>254</sup>

En ese mismo año la artista declaraba a la *Tate Collection*:

*"Yo quería ser también provocadora, y para provocar, la agresión era parte de mi intención... trataba de cambiar la forma de ver y pensar de la gente."*



Valie Export/*Genital Panic*. 1969

---

<sup>254</sup> Blog del Arte y otros derivados.

La obra no necesita de un desmesurado ejercicio relacional y deja claro que por medio de esta acción, Valie Export tomaba consciencia de su sexo, al tiempo que se pensaba como artista y como *mujer*, con la dificultad que reside en ello. Asimismo evidenciaba la carga conceptual que envuelve al sexo/cuerpo femenino, así como, los mitos y leyendas que sostienen que las cualidades y necesidades del mismo, sean consideradas tabú en una sociedad de raíz patriarcal. La artista mostraba su sexo con benevolencia y sin tapujos; por lo que huyendo de la mitificación lo mostraba como sexo real que acompaña a su cuerpo, y que por desgracia, bajo la perspectiva androcéntrica determina negativamente, su existencia.

Esta misma acción se la reapropiaría, a su modo, su amiga y también artista Marina Abramovic en el año 2005. Marina Abramovic, o como ella llega a denominarse *la abuela de la performance*, indaga y transita las fronteras y límites de lo psíquico y lo mental. Sus objetivos no van encaminados a explorar el sensacionalismo sino a experimentar situaciones, contextos o acciones. Mediante lo experiencial pretende identificar, definir y acotar los límites de su cuerpo con ella misma, la relación y el entendimiento del público con la performance, la performer y el arte en sí, y por ende, las estructuras o esquemas que imponen códigos, convencionalidades sociales o reglas del juego. Es decir, que aborda de manera consciente, las reglas que se convierten en *normas* para mantener la (¿tranquilidad?) de la sociedad; por ello, muchas de las performances que propone finalizan cuando alguien del público interviene; mediante la queja, pánico, risa, llanto o ira. Lo que específicamente interesa a Marina Abramovic, es proponer una situación determinada al público, donde ella como todo él, comprueban su resistencia a soportar y sobrellevar el dolor y sufrimiento. La propia Marina Abramovic ha declarado:

*“Estoy interesada en un arte que perturbe y rompa ese momento de peligro; por eso, el público tiene que estar mirando aquí y ahora. Deja que el peligro te concentre; esta es la idea, que te concentres en el ahora.”*<sup>255</sup>



Marina Abramovic/*Genital Panic*. 2005

---

<sup>255</sup> Enfocarte.com Arte y Cultura en la red. 28/10/2008

Asimismo en una entrevista preguntaban a Marina Abramovic:

**Pregunta.** En las *performances* el sexo es un tema muy habitual. ¿Por qué no lo hizo antes? ¿Le interesa en este momento de su vida como mujer?

**Respuesta.** A mí no me importa que sean hombres o mujeres, lo que intento es usar los órganos sexuales como vehículo para indagar en su poder y conectarlo con la energía espiritual. Cuando ves estas piezas no encuentras nada pornográfico en ellas, se convierten en otra cosa. Ves los genitales desde otra perspectiva. He querido ofrecer un punto de vista distinto al habitual.<sup>256</sup>

En su reapropiación de la obra de Valie Export, Marina Abramovic incorporó factores que aun tratando sobre los mismos conceptos, conferían a la obra nuevos matices. La artista realizó su *Genital Panic* en una plataforma circular colocada en el centro de una sala institucional parecida a un museo. El público podía verla desde balcones circulares contruidos a diferentes niveles; la artista ataviada de idéntica manera que su compañera había colocado en la plataforma dos sillas de madera: una permanecía vacía y la otra la ocupada ella, que, sentada con las piernas abiertas y empuñando robustamente la metralleta, mostraba su sexo, al tiempo que esperaba visita alguna. El cambio de ubicación que, en este caso, pasaba de un cine real a un museo y la inserción de las sillas, como sugerencia de una conversación esperada; subvertía doblemente el discurso de la perspectiva androcéntrica.

Si en un primer momento, Export era la que iba en busca de las personas a las que quería enfrentarse acudiendo e entrometiéndose en *su* espacio, en este caso, Abramovic las esperaba paciente, en la institución artística que, precisamente, es uno de los enclaves culturales de mayor relegación de sexos/cuerpos femeninos. Eso sí, ambas custodiaban sus sexos conscientes de la veneración, terror, deseo y discriminación cultural que los envuelve en la sociedad occidental.

### **Judith Chicago y The Dinner Party (1974)**

En 1974, la artista Judith Chicago, quien a principios de la década creara junto con Miriam Shapiro el programa feminista de Womanhouse<sup>257</sup> en la CalArt de California, realizó una de las obras más representativas de la década de los setenta, que se mantiene vigente a día de hoy. Son numerosísimas las/os teóricas/cos que siguen revisando la obra y encuentran nuevos matices que la complejizan y enriquecen, debido a su rotunda carga simbólica.

*The Dinner Party* consiste en una instalación formada por un triángulo equilátero de tres largas mesas, símbolo de la igualdad. Estas mesas están divididas en 39 espacios, donde había todo lo necesario para cenar; a su vez cada mesa podía

---

<sup>256</sup> El País. 13/172007

<sup>257</sup> Ya mencionado en el apartado 2.

acomodar a 13 comensales. Con el número 13, la artista aludía tanto a los *varones* presentes según los Evangelios en *La última cena*, como al número de brujas, sacerdotisas y chamanas que integraban las comunidades medievales, y que fueron calcinadas por la Inquisición.<sup>258</sup> Las/los visitantes comerían en platos diseñados<sup>259</sup> para la ocasión con una forma abstracta que sugería el sexo femenino, y cada plato se posaba sobre un pequeño mantel individual tejido, cosido y bordado, que aludía a la figura femenina a la que se pretendía homenajear. Se trataba de figuras históricas como la reina egipcia Hatshepsut, la escritora Christine de Pizan<sup>260</sup>, la emperatriz bizantina Teodora o mujeres mitológicas como las diosas Ishtar, Artemisa e Isis. Sus nombres aparecían cuidadosamente bordados en la parte frontal del mantel de la mesa. Al lado, un cáliz acompañaba la decorada vajilla. Finalmente, el suelo del espacio central que originaba la disposición en triángulo de las mesas, estaba formado por pequeñas baldosas blancas donde la artista -que denominó a este espacio *The Heritage Floor*<sup>261</sup> - inscribió con letras doradas 999 nombres de figuras femeninas, que habían cooperado en la historia de la humanidad y no habían sido visibilizadas, y por tanto, no reconocidas.



Judith Chicago/*The dinner party*. 1974

La propia artista lo relata así:

*“Las mujeres representadas en la mesa de The Dinner Party son personajes históricos o mitológicos. Las escogí por sus obras reales y/o sus poderes legendarios. He situado a estas mujeres juntas-inviténdolas a cenar, es decir, a conversar- para que nos sea posible escuchar aquello que tienen que decirnos y para que podamos*

<sup>258</sup> Véase Calibán y la bruja. *Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* de Silvia Federici. Edit. Traficantes de sueños. Madrid, 2011

<sup>259</sup> Las formas de los platos provenían directamente de su propuesta de *Iconología vaginal* mencionada en el apartado 3.

<sup>260</sup> Se considera que la novela escrita por Chistine de Pizan, *Le Livre de la Cite des Dames* originó el nacimiento del feminismo.

<sup>261</sup> El suelo de la herencia.

*contemplar la amplitud y la belleza de nuestra herencia, una herencia que, todavía hoy, no hemos tenido ocasión de conocer.*”<sup>262</sup>

Por su parte, Bea Porqueres (1994), reflexiona:

*“Estas invitadas, mujeres reales o diosas, han sido transformadas en The Dinner Party en imágenes que representan toda la amplitud de los logros alcanzados por las mujeres y que, a su vez, encarnan las limitaciones a que han sido sometidas-. Cada mujer es ella misma; a través de ella, sin embargo, se pueden ver las vidas de miles de mujeres, algunas famosas, otras anónimas, pero todas ellas luchando, al igual que lucharon las mujeres presentes en la mesa, para obtener algún sentido de la propia valía a lo largo de 5000 años de una civilización dominada por los hombres. Las imágenes que se representan en los platos no son literales sino una mezcla de hechos históricos, fuentes iconográficas, significados simbólicos e imaginación.*”<sup>263</sup>

La artista perseguía provocar debate sobre la relación de dominación patriarcal e institucionalización de dicha opresión, presente a lo largo de la historia occidental; al tiempo que rescataba los nombres y trayectoria de todas aquellas que habiéndose revelado contra la lógica androcéntrica, permanecían en el anonimato o desconocimiento público. Como bien expresa Patricia Mayayo (2003), podría decirse que el proyecto de Chicago respondía a un doble objetivo:

*“Se trataba, por un lado, de reescribir la historia desde un punto de vista femenino, alejándose de “la historia de él” (history) para adentrarse en la de “ella” (herstory), de recuperar toda una parcela del pasado que había sido sistemáticamente silenciada por la cultura patriarcal”*”<sup>264</sup>

Por otro lado, Judith Chicago recurría al trabajo del bordado como discurso subversivo; puesto que este, nunca ha sido considerado por las bellas artes como una disciplina más, al parecer, porque es sólo del ámbito femenino. Así, en este caso, su uso servía de exposición y le confería el carácter de sagrado. El cáliz acompañante de cada plato rememoraba el elemento venerable, que simbolizaba a la Diosa, como deidad suprema que al igual que las figuras femeninas ya mencionadas, había sido suplantada o representada por un único Dios, que más concretamente, solo puede estar encarnado terrenalmente por *varones*. De este modo, la artista introducía este discurso, al tiempo que la sangre de cada copa, sugería ser la menstrual en sustitución de la de Cristo. La propia artista manifestaba su intención al decir: “es un intento de reinterpretar *La última cena* desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida”.”<sup>265</sup>

Desde 1979, que *The Dinner Party* fue expuesta con gran éxito en el *San Francisco Museum of Art*, se convirtió en una de las obras más emblemáticas y polémicas del feminismo contemporáneo. Bea Porqueres (1994), reflexiona sobre esto:

---

<sup>262</sup> Porqueres, Bea. Op. cit., pág. 29

<sup>263</sup> Ibídem

<sup>264</sup> Mayayo, Patricia. *Historia de mujeres, historia del arte*. Ediciones cátedra, Madrid.2003 pág. 96

<sup>265</sup> filosofiadelaidearte.com

*“Se trata de una obra monumental en la cual se conjugan la pintura, la escultura, la cerámica y el bordado. Para su realización, la artista llevó a cabo un largo trabajo de investigación sobre mujeres del pasado de quienes se hubiese subvalorado. Así, Judy Chicago añadió al trabajo plástico la investigación histórica y la intencionalidad política.”*<sup>266</sup>

Sin embargo, en casi todas las publicaciones al respecto, aparecen las mismas críticas o discrepancias hacia la obra de Judith Chicago. Por un lado se apela a la jerarquización espacial de las mujeres -algunas con lugares en la mesa, otras en el suelo y la mayoría que no aparecían por falta de espacio- que simbólicamente cohabitaban en la obra. Se le achaca a la artista que caía, por medio de esta distribución, planteando un mapa separatista de mujeres donde tenían especial atención unas sobre otras. O lo que es lo mismo, que se proyectaba una visión reduccionista y homogénea de lo femenino en tanto que se suponía cierta supremacía de la identidad de las mujeres de piel blanca, occidentales, heterosexuales y de clase media, sobre otras identidades femeninas. Por otro lado, muchas/os teóricas/os cuestionan la decisión de que para escapar de la historia idealizada por *varones*, con perspectivas androcentristas, Judith Chicago había recurrido a la exaltación de un linaje de mujeres *heroínas*, lo que suponía una readopción del modelo patriarcal.

Todavía hoy, se vierten estas críticas sobre la obra sin considerar que fue ideada y expuesta en 1979, suponiendo una ruptura o atrevimiento desmedido por parte de Judith Chicago, que sabía que se enfrentaba a críticas muy feroces que mirarían con lupa cada una de sus decisiones. Por el contrario, aun sabiendo que su propuesta podía ser revisada y mejorada, la artista reunió el valor suficiente para presentarla en público, posibilitando, a modo de peldaño, que la perspectiva y teoría crítica feminista - tanto del feminismo en sí como desde el ámbito artístico- progresara y evolucionara. La confección y elaboración de *The Dinner Party*, duró aproximadamente cinco años e implicó el trabajo de más de cuatrocientas mujeres. Por lo que este es un dato que también debe incorporarse al análisis de la obra, ya que la decisión por parte de Judith Chicago incorporaba que la propuesta fuese, en realidad, una tarea de organización colectiva; rehusando el modelo implantado por la sociedad patriarcal de artista, donde el mérito es individualista y el artista un *genio*. Sin embargo, con la propuesta organizativa de Chicago, se rememoraba a las brujas, sabias, sacerdotisas y chamanas que convivieron antaño; contaminándose unas de otras, al compartir conocimientos, sabidurías, vivencias y experiencias.

### **Carolee Schneeman e Interior Scroll (1975)**

Carolee Scheneeman es una muy interesante artista multidisciplinar, que en sus inicios comenzó con el dibujo y la pintura, y más tarde experimentó con el movimiento

---

<sup>266</sup> *Ibídem*

fluxus, performance, happening, fotografía, video instalación etc. El tema nuclear en torno al cual gira toda su obra es el cuerpo en todos sus aspectos: sexualidad, género, como naturaleza, etc.<sup>267</sup> La artista trabaja principalmente, por encontrar tanto innovadoras formas de expresión artística como nuevos discursos que se alejen de la tradición falocéntrica de considerar al cuerpo; y de manera simultánea, trata de deconstruir los tabúes que fetichizan y objetualizan al sexo femenino. Deliberando sobre las ideas preconcebidas acerca de los roles y las sexualidades tradicionalmente descritas, la artista cuestiona tales paradigmas y trata de recurrir a propuestas artísticas donde resida la intersensorialidad.

Pilar Aumente Rivas opina sobre el tratamiento que la artista concede a su propio cuerpo como soporte artístico:

*“El cuerpo de Schneeman es soporte e instrumento, pero también conocimiento y creatividad asociada que no precisa de las manos para expresarse, es todo él expresión del saber creativo”.*<sup>268</sup>

Sus trabajos más impactantes fueron realizados a mediados de los años setenta, por lo que, en ocasiones, se considera a Carolee Schneeman una de las artistas que pusieron las primeras piedras para el posterior arte feminista que se desarrollaría en las décadas de los ochenta y noventa. En esta investigación en concreto, nos centraremos en *Interior Scroll*, performance<sup>269</sup> que realizó en 1975, y que le dio pie a otro interesante trabajo.



Carolee Schneeman/*Interior Scroll*. 1975

---

<sup>267</sup> La relación tan estrecha que Carolee Schneeman tiene con su cuerpo parece venir de su contexto familiar, pues su padre ejercía como médico rural y ello hacía que este fuera un tema tratado con total naturalidad en su vida.

<sup>268</sup> Blog pendiente de migración.

<sup>269</sup> La artista interpretó esta obra por primera vez en una exposición de pintura y performances titulada *Woman here and now*.

La artista se presentó ante el público, cubierta solo por una sábana; y leyó fragmentos de un libro que, previamente explicó, ella misma había escrito. El libro se titulaba *Cezanne. Ella era una gran pintora*. A continuación prescindió de la sábana y comenzó a pintar su cuerpo y rostro con barro. Con lo que aludía directamente a diosas de culturas ancestrales. Al mismo tiempo que hacía poses<sup>270</sup> de modelo artística, continuó leyendo fragmentos del libro, hasta lo soltó de su mano. Por último comenzó a extraer un rollo de papel de su sexo, a modo de pergamino, y prosiguió leyendo textos de clara vertiente feminista. Estos textos sugerían un *espacio vulvar*, un concepto que obras anteriores ya había comenzado a desarrollar.

Uno de los fragmentos leídos consistía en un texto, que la propia artista había redactado para la película *Kitch's last meal*,<sup>271</sup> pero finalmente, el interés no versaba sobre este sino acerca de las críticas emitidas por un cineasta estructuralista que lamentaba que la obra de Schneemann estuviera colmada de “cosas personales, persistencia de sentimientos, (...) diario de indulgencias.”<sup>272</sup>

Por su parte, la artista confesaba:

*"Me dijo que podría hacer lo mismo que él, tomar un proceso claro, seguir sus implicaciones más estrictas, establecer intelectualmente un sistema de permutaciones, establecer su marco visual... y me achacó: eres incapaz de apreciar el sistema de retícula, los procedimientos numéricos racionales el teorema de Pitágoras... Dijo que podemos ser amigos igualmente aunque yo no fuera artista, y de igual manera le dije yo, si no podemos ser artistas igualmente no podemos ser amigos igualmente..."*<sup>273</sup>

*Me dijo que había vivido con una orfebrera*<sup>274</sup> *y le pregunté: ¿y eso nos convierte a ti y a mí en cineastas? ¡Oh no! me dijo; nosotros te consideramos a ti, una bailarina.*<sup>275</sup>

También Mithu M. Sanyal (2012), aporta ciertas reflexiones que la propia artista escribió, y recuerda:

<sup>270</sup> Se sabe que Carolee Sheneeman en sus inicios posaba como modelo para artistas.

<sup>271</sup> La última comida de Kitch

<sup>272</sup> Blog Venus en Marte.

<sup>273</sup> Probablemente en la traducción al castellano sería más conveniente decir: “Dijo que podemos ser amigos igualmente aunque yo no fuera artista, y de igual manera le dije yo, si no podemos ser amigos en términos de igualdad, no podemos ser amigos.” Creo que éste es el sentido al que Schneemann se refiere al recordar esta anécdota.

<sup>274</sup> La acotación de “orfebrera” hace pensar que pueda ser un guiño femenino por parte de Carolee Schneemann al detectar un comportamiento o actitud muy cotidiana y actual, como es el de minusvalorar o desprestigiar la tarea realizada por un sexo/cuerpo femenino. Comportamiento que no necesariamente ha de ir por hablar mal del trabajo femenino, sino por ensalzar y venerarlo solo si ha sido por un sexo/cuerpo masculino; y si la misma tarea ha sido realizada por un sexo/cuerpo femenino rebajarlo de categoría o rango.

<sup>275</sup> Vuelve a suceder lo comentado anteriormente, para este cineasta, las propuestas de Carolee Schneemann la ubican, desde una perspectiva peyorativa, en una bailarina en vez de artista. Con este comentario se está haciendo alusión específicamente a performances de Schneemann donde la artista reflexionaba sobre la conexión de formas serpenteantes como atributos de las diosas de culturas ancestrales.



*“Llevé la serie de fotografías (la documentación de Eye Body) a Alan Solomon, que iba a ser el próximo director del Museo Judío y a organizar allí las cosas más salvajes, y recuerdo que dijo: Si quieres pintar, pinta. Pero si lo que quieres es andar desnuda, entonces no perteneces al mundo del arte.”*<sup>276</sup>

Ante esta agresiva respuesta Carolee Schneeman recapacitaba:

*“Utilizar en 1963 mi cuerpo como una extensión de mis materiales de pintura significaba interrogar y poner en peligro las líneas de demarcación mentales que limitaban la entrada de las mujeres en el Art Stud Club.”*<sup>277</sup>

Por lo que el fundador del grupo Fluxus, George Maciunas, al compartir esta idéntica opinión sancionó a la artista con la expulsión del *Arte Stud Club*. A lo que Carole Schneeman, contestó entonces:

*“Como si yo me hubiera exhibido desnuda delante de trescientas personas porque quería que me follaran.”*<sup>278</sup>

De nuevo la investigadora Michu M. Sanyal (2012), reflexiona al respecto:

*“De todas maneras, en la década de 1960 sus trabajos eran escasamente valorados. Allí donde eran reseñados y no se los rechazaba por considerárselos obscenos, la atención se centraba en la belleza de la artista, en su cuerpo curvilíneo y en sus implicaciones sexuales. Significativamente, los mismos críticos que únicamente se referían a la persona de la artista y a su biografía rechazaban el contenido de su trabajo por ser demasiado narcisista y autobiográfico.”*<sup>279</sup>

Por su parte, la teórica Whitney Chadwick (1999), comenta en relación a las críticas sobre obras y factores personales, de creadoras femeninas:

*“Muchas artistas, han sido animadas por sus profesores a desvincular la práctica artística de su experiencia vital como mujeres y su conciencia de sí mismas a fin de alcanzar el éxito profesional, tomaron dolorosa conciencia de las contradicciones entre identidad artística y personal.”*<sup>280</sup>

Pero, en realidad con *Interior Scroll*, Schneemann trataba de mostrar de qué manera la antiestética se relaciona con los interiores del cuerpo, confiriéndole especialmente al femenino un carácter repulsivo, desagradable y no merecedor de ninguna importancia más allá del espectáculo. La artista ponía especial ahínco en expresar que esta era una ideología construida y de la cual era necesaria zafarse. Con *Interior Scroll* Carolee Schneemann, jugaba con el doble filo de lo simbólico, al invitar al público a tener una dicotomía sensorial a través, de un discurso que a su vez se

---

<sup>276</sup> Sanyal, Mithu M. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Edit. Anagrama. Barcelona 2012. pág. 165

<sup>277</sup> *Ibidem*

<sup>278</sup> Lippard, Lucy. *From The Center: Feminist Essays on Women's Arte*, Nueva York, 1976. pág. 126

<sup>279</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág. 166

<sup>280</sup> Chadwick, Whitney. Op, cit., pág. 324

contraponía transversalmente a otros: Por un lado a partir de sus poses, se ofrecía el sexo femenino visto como el sexo bello por antonomasia; convertido a objeto sexual por los artistas dentro del ámbito del arte. Por otro lado, la artista se desprendía de tal colonización mostrando el sexo como algo natural y humano que debía quedar exento de construcciones sociales que lo malinterpretaran; y que tiene sus propias necesidades que ser atendidas, tanto el sexo en sí como quién lo posee. De ahí que extrajera el rollo y ésta acción pudiera significar o simbolizar diversas cosas.

Sobre la acción performativa en la que la artista extraía el rollo del sexo y comenzaba a leer, Andrea Gussi Borunda reflexiona:

*“A los hombres heterosexuales les gusta ver cuerpos femeninos desnudos como si fuera en pasarela. El desfile de pechos, nalgas y pubis, pero ¿qué pasa cuando se le presenta un cuerpo no como objeto sino como arte? El lado erótico fetichista ya no resulta tan atractivo y en su lugar produce miedo. La vulva abierta de Schneemann de la cual sale un legajo de papel es demasiado agresiva a la mirada educada del hombre. Él espera de sus mujeres poder abrirle las piernas a ella y no que ella se abra de piernas y se lo trague, es la viva imagen de lo que Freud llamaría la “vagina dentata.” Schneemann le ha arrancado el lado erótico a su cuerpo, pero sin abandonarlo del todo.”<sup>281</sup>*

El texto que la artista iba leyendo y que aludía al *Espacio Vulvar*, versaba sobre cuestiones que atñan concretamente a la perspectiva androcéntrica de la cultura occidental. En el la artista concluía que se suponía que *Vulva* -como Carolee Schneemann nombraba a su sexo- era lo contrario de *Pene* y que este detalle hacía parecer que, históricamente, *Pene* siempre había sido/estado como algo completo. Sin embargo, *Vulva* nunca estaba, no aparecía y siempre que lo hacía era constituida como sexo incompleto e invertido de *Pene*. Al respecto de esto la propia Carolee Schneemann, declaraba:

*“He pensado sobre la vagina de muchas maneras... físicamente, conceptualmente, como forma escultórica, como referente arquitectónico, la fuente de conocimiento sagrado, éxtasis, el pasaje del nacimiento, transformación, etc.”<sup>282</sup>*

Ante el sentimiento de la artista de que la *historia* sugería constantemente vulvas de manera sutil, pero nunca expuestas libres y vacías de cargas culturales; Carolee Schneemann inventó el texto que más tarde extraería de su sexo en *Interior Scroll*. El discurso escrito en clave irónica imaginaba una *Escuela de Vulvas* donde, a modo de manual pedagógico, se adoctrinaba a las niñas para que en el futuro se convirtieran en *perfectas mujeres*. Tal juego representado implicaba que *Vulva* era en realidad, un ente femenino que aprovechaba para preguntar todo lo que una niña no entendía sobre el mundo. La artista creía que se debía recontextualizar al sexo femenino en la historia y la

---

<sup>281</sup> Ibídem

<sup>282</sup> ant-2.blogspot.com.es

cultura occidental; ya que consideraba que había sido desplazado por la medicina y pornografía entre otros campos de conocimiento. En su texto planteaba:

*“Escuela de Vulvas*

*A) Vulva va a la escuela y descubre que ella no existe... Vulva va a la iglesia y descubre que es obscena... Vulva descifra a Lacan y Baudrillard y descubre que ella es sólo un signo, una significación del vacío, de la ausencia, de lo que no es masculino..(se le entrega un lápiz para que tome nota...)*

*B) Vulva decodifica la semiótica constructivista feminista y se da cuenta de que ella no tiene ningún sentir auténtico; hasta sus sensaciones eróticas han sido construidas por proyecciones patriarcales, imposiciones y condicionamientos... Vulva lee biología y comprende que ella es una amalgama de proteínas y hormonas de oxitocinas que gobiernan todos sus deseos...*

*C) Vulva estudia a Freud y se da cuenta de que tendrá que transferir sus orgasmos clitóricos a su vagina... Vulva lee a Masters y Johnson y comprende que sus orgasmos vaginales no han sido medidos por instrumento alguno y que ella sólo va a experimentar orgasmos en el clítoris...*

*D) Vulva lee Off Our Backs y explora el tribalismo; entonces suspira por las ásperas barbas de dos días del otro género, sus manos largas y su insistente verga... Vulva lee a Gramsci y a Marx para examinar los privilegios de su condición cultural...*

*E) Vulva interpreta los textos del feminismo esencialista y pinta su rostro con su sangre menstrual, aullando cuando hay luna llena... Vulva reconoce sus símbolos y nombres en los graffitis bajo los caballetes de las ferrovías: raja, tajo, enchilada, conejo, rabo, semilla, coño y tajada...*

*F) Vulva se desnuda, llena su boca y concha con pintura y brochas, y corre al Cedar Bar a medianoche para espantar los fantasmas de De Kooning, Pollack, Kline... Vulva aprende a analizar la política preguntando: ¿Es esto bueno para Vulva?"<sup>283</sup>*

A partir del personaje de *Vulva*, la artista cuestionaba la desigualdad e injusticia, las falacias, paradigmas y mitos que la propia cultura occidental ha ido construyendo y sobre los que se ha apoyado para construirse, y en la actualidad lo sigue haciendo, con vistas a mantener emergente una perspectiva androcentrista que se hace pasar por universal y objetiva.

Finalizo el análisis de *Interior Scroll* mencionando que la crítica y público del momento no entendieron la línea discursiva que proponía la artista, lo que ocasionó que Carolee Schneemann<sup>284</sup> renunciara por muchos años a seguir investigando esa vía;

---

<sup>283</sup> ant-2.blogspot.com.es

<sup>284</sup> En el año 2009 en un curso sobre *Cuerpo y Video* con la investigadora, crítica y comisaria Susana Blas Brunel, comentó que había entrevistado a Carolee Sheneemann acerca de *Interior Scroll* y que la artista le había manifestado su enfado y decepción, cuando tras la performance la prensa y público la alabaron no

sintiéndose obligada a centrarse, al contrario que sus compañeros, creadores masculinos, en hallar y construir nuevas estrategias que le permitieran decir lo que quería sin apoyarse en su cuerpo real. O lo que es lo mismo, evitando trabajar sobre su cuerpo como soporte artístico, por el temor a enfurecerse si recibía críticas estéticas en vez de discursivas o artísticas.

Ante tal desequilibrio en cuanto a los parámetros de crítica sobre una obra, metodología, trayectoria o dispositivo artístico, la teórica y comisaria Lucy Lippard reflexionaba:

*“Los hombres pueden utilizar a mujeres bellas y eróticas como objetos o superficies neutrales, pero cuando las mujeres utilizan sus propios rostros o sus cuerpos son acusadas automáticamente de narcisismo. (...) Como las mujeres son percibidas como objetos sexuales se supone que cualquier mujer que exhiba su cuerpo desnudo lo hace solo porque piensa que es hermosa.”*<sup>285</sup>

Y sin embargo, en contraposición a esto, podemos volver a retomar las palabras de Yves Klein cuando habla sobre la realización y esencia de sus obras; las cuales la *Historia del Arte* no solo no ha soterrado por no considerarlas ofensivas, sino que las ensalza como si en sí mismas, no existiera violencia simbólica alguna:

*“A una orden mía, la carne trasladó el color a la superficie, y esto de forma absolutamente exacta. Pude permanecer a una distancia precisa de mi creación y sin embargo controlar su ejecución. De este modo ni siquiera me ensucié los dedos. El trabajo se resolvió por sí mismo frente a mis ojos gracias a la completa cooperación de las modelos. Y yo pude saludar su nacimiento al mundo material de manera adecuada, en traje.”*<sup>286</sup>

### **Robert Marplethorpe y Hombre en traje de poliéster (1980)**

El artista Robert Marplethorpe, quien en un principio quería ser músico<sup>287</sup> terminó inmerso por completo, en el medio fotográfico. Marplethorpe realizaba con destreza collages y mezclas de materiales mixtos, hasta que en 1970, se hizo con una cámara Polaroid para tomar las propias imágenes con las que realizaría los collage. Su grupo de amistades- mayoritariamente coleccionistas de fotografías- le influyeron y contaminaron induciéndole a la experimentación, lo que más tarde le haría desembocar definitivamente en la fotografía. Hoy su trabajo fotográfico se considera de los legados, tanto artísticos como discursivos, más innovadores y pioneros de la cultura occidental.

---

por su pieza sino por sus atributos corporales. La indignación obligó a Carolee Scheneemann ha replantearse una nueva metodología de actuación en la que no mostrase, ni trabajase sobre su propio cuerpo, para no alimentar la perspectiva machista que la objetualizaba.

<sup>285</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág. 166

<sup>286</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág. 173

<sup>287</sup> En 1968 Robert Marplethorpe conoció a Patti Smith, con la que dos años después convivió.

Tras la adquisición de la primera Polaroid, vinieron muchas otras que le permitieron experimentar en cuanto a formatos y técnicas fotográficas y el artista, utilizaba su contexto y amistades para disparar sus instantáneas. La buena calidad de las tomas, unido a la excentricidad de los contextos donde se desenvolvía, hizo que en pocos años Mapplethorpe tuviera un material artístico muy rico, que interesaba a galerías y mercado del arte. Comenzó a exponer y desarrollar proyectos- tanto comerciales como personales- hasta el punto de que, la experiencia le proporcionó el peculiar lenguaje que le caracteriza y que le consagraría incluso un año antes de su muerte.

La obra en la que nos centraremos será *Hombre en traje de poliéster*, donde como en todas, impera una radical e impoluta limpieza del blanco y negro; la estudiada composición e iluminación y la extraordinaria definición que conseguía. Todo ello lo había incorporado trabajando en el ámbito publicitario y por medio de este precisamente, se generó el estilo subversivo de su trabajo; es decir, en el contraste elemental del contenido y la forma de estructurar la imagen. En numerosas ocasiones su lenguaje ha sido comparado con la escultora Camille Claudel, y el también escultor Rodin.<sup>288</sup>

*Hombre en traje de poliéster* actúa, como cada una de sus tomas, como cortinilla o compartimento donde lo protagonista es el cuerpo fragmentado, ayudando así a reforzar su intención de enclaustramiento o reclusión; pero teniendo en cuenta la mirada anhelante de la persona voyeur.<sup>289</sup> Por su parte, Juan Vicente Aliaga opina que la obra de Mapplethorpe no está dirigida a todos los públicos, dando pie a pensar que el público homosexual sería el receptor ideal por excelencia, de la obra del artista. En *Hombre en traje de poliéster*, el artista trabajaba con un modelo de piel negra, siendo esta una decisión muy intrépida, dado el ámbito abiertamente racista de la Norteamérica de la década de los 80. Así, reivindicaba y hacía partícipes a las personas de piel negra en la sociedad; y al retratarles como antes nadie lo había hecho, les visibilizaba considerando que política y económicamente eran totalmente imprescindibles para la sociedad. Sin embargo, existía la *paradoja*,<sup>290</sup> de que socialmente eran rechazadas/os.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Camille Claudel y Rodin fueron en realidad matrimonio, pero la *Historia del arte* únicamente versa sobre Rodin y, sin embargo, a penas menciona el trabajo de Camille Claudel. No obstante, algunas publicaciones matizan que ésta tenía un talento, creatividad e intuición artística de grandes potenciales, pero el hecho de ser *mujer* le dificultó su trayectoria así como también el hecho de casarse con Rodin. Todo indica que éste celoso del potencial de su compañera, recurrió al respaldo y apoyo de la perspectiva androcéntrica de la sociedad occidental del momento, para que entre crítica y mercado invalidaran totalmente el trabajo escultórico de Claudel; al tiempo que ensalzaban el de Rodin. Poco después, éste prohibía a Camille esculpir, e incluso, la internaba en un psiquiátrico.

<sup>289</sup> Aliaga, Juan Vicente. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, 1997. pág. 66

<sup>290</sup> Pongo *paradójicamente* en cursiva por considerar este mecanismo muy repetitivo por la sociedad occidental. Ya que esta establece paradigmas, mitos, conductas, etc. que fomentan la invisibilización de ciertos colectivos, casi nunca minoritarios que además suelen ser totalmente imprescindibles para el mantenimiento de la propia cultura.



Robert Mapplethorpe/Hombre en traje de poliéster. 1980

En *Hombre en traje de poliéster* la tensión visual está dirigida sin preámbulos al sexo masculino, utilizándolo de modo parecido a como lo hace la industria pornográfica. Es decir, se trata de un cuerpo fraccionado donde se prescinde del rostro, y por tanto, de la subjetividad del modelo. Y el resto del cuerpo no tiene especial trascendencia al no encontrarse desnudo. Además, se organiza mediante toda la estructuración de la imagen otro importante factor subversivo; se cuestiona la aparente relación de opuestos entre piel negra y vestimenta formal, por lo que se alude a los estratos sociales y trabajos desempeñados por estos. Cuando Mapplethorpe hizo pública ésta fotografía se originó un escándalo en la sociedad americana, que debatía su valor artístico por considerarla más bien una obra pornográfica y obscena, de carácter maléfico, enfermo o abyecto.

En 2010 se organizaba una exposición titulada: *Robert Mapplethorpe. Retrospectiva: Eros and Order*, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, sobre la que Roberto Romero menciona:

*“Entrando cada vez más en detallismos visuales de gran precisión como son: la calidad textual de la tela de poliéster, el entramado del hilado; las particularidades de la confección: costuras, hilos de pespuntos; detalles de terminación como ojales, dobleces, bolsillos, solapas hasta la aguda calidad de los accesorios: los botones y el cierre. Aún en los detalles de las manos y del gran pene, Robert Mapplethorpe repite su intención de describir con gran preciosismo naturalista los rasgos morfológicos de la*

---

<sup>291</sup> Es una lástima que haya tenido que elegir a un artista de piel blanca para hablar de la piel negra, pero no se ha encontrado ninguna/o artista cuya obra, técnica o discurso correspondiera a las premisas de este apartado.

*topología de la piel negra resaltando sus poros, sus arrugas, sus pliegues hasta llegar al máximo registro del recorrido de las venas. Estos detalles en un primerísimo plano son los que punzan la mirada del espectador a que no sólo se detenga en el desnudo provocativo del modelo, sino que se lance a descubrir otras realidades posibles que puedan estar ocultas o vedadas. (...) Robert Mapplethorpe aplica la misma sutileza de contraste en las partes del cuerpo que se hacen visible al salir de la vestimenta: las manos y el gran pene negro, ubicadas estratégicamente en una posición alineada y rítmica: mano-pene-mano.*

*Éste gran pene de dimensiones gigantescas es quién proyecta en el del hombre blanco un mundo de miedos porque puede significar una amenaza para la misma civilización, ante la idea latente de una posible contaminación racial. Frente a esos miedos imaginarios el hombre blanco crea conductas de agresión racial sustentadas en el odio, en el rechazo, en el desprecio, pudiendo llegar a límites extremos de negar al hombre de color en su condición de otredad.*<sup>292</sup>

La elección por mi parte de adjuntar dicho comentario reside en varios factores que quiero considerar: Así como se aportan buenas reflexiones sobre la fotografía de Mapplethorpe también se cae en el error garrafal de trazar un discurso androcentrista y, por ende, reduccionista al considerar solamente al *varón* como germen para el progreso de una de las civilizaciones humanas que habitan en la Tierra. Por lo que una vez más, y emitido desde una institución cultural sólida como ésta, tal pensamiento implica dejar al margen a las *mujeres* occidentales, que necesariamente han de tener iguales derechos tanto entre sí como con *varones* occidentales.<sup>293</sup> En segundo lugar, las alusiones *al gran pene de dimensiones gigantescas* hacen que finalmente todo quede en una absurda y desatinada guerra entre *varones*, que pierden el tiempo en tales cuestiones; como si tuviera algún tipo de aplicación práctica para la vida y el bienestar de ella o, la *virilidad* medida en base a estos parámetros fuera una garantía que validara a la persona. Con esta desafortunada perspectiva, el discurso se torna contraproducente ya que los valores que se ensalzan y alaban van en una dirección que conllevan, implícitamente, numerosas cuestiones que empobrecen la situación actual. Además, en todo momento se omite razonamiento alguno que contenga la diversidad de ejemplares y polivalencia de las/los mismas/os. Es decir, se reflexiona a partir de la piel del sujeto desde la diferencia como amenaza, sin embargo, podrían a ver sido muchas y más originales las posibilidades del análisis de haberlo desarrollado desde y hacia otra perspectiva.

Retomando la revisión de la obra de Mapplethorpe, conmueve la libertad y valentía con que abarca los temas que le preocupaban; que siempre giraron en torno a lo

---

<sup>292</sup> ant-2.blogspot.com.es

<sup>293</sup> Soy consciente de que la realidad no es la que yo quiero, pero no amilanarme ante ella y abogar por lo que considero justo y enriquecedor, me hace responsabilizarme de cada hecho en cuestión y por tanto de que en ocasiones yo misma modifique la realidad que creo que debería existir, por otro lado; estoy dispuesta a asumir críticas constructivas que me mejoren.

opresivo hacia el sexo, tanto del femenino como del masculino, aunque siendo este último al que prestó especial atención. El artista exploró con las diferentes inclinaciones sexuales que se le ocurrían y experimentaba; retando la censura ilícita del deseo por parte de la política cultural restrictiva de los E.E.U.U. de la década de los ochenta.

Sin embargo para Marplethorpe, el objetivo era centrarse en el estudio corporal milimétrico, exhaustivo y benevolente a partes iguales, del cuerpo con el que trabajaba. Perseguía producir una imagen de la *mujer* o el *varón* que la cultura occidental tuviera dificultades para catalogar y/o clasificar. Aproximadamente por 1988, Marplethorpe comienza a trabajar sobre el sida, causa por la que morirá un año después; tratando de enfrentarse a la brutal estigmatización que ejercían los sectores más conservadores de Norteamérica. De ahí, que el artista abogara por la libertad mostrando despojadamente la condición humana, en un acto de indagación, exploración, búsqueda y reinvención. La ambición que latía en Marplethorpe era conseguir fotografías donde por medio de la conmoción de la mente y los sentidos, se pudiera acceder a la construcción de nuevos discursos relativos al sexo, género e identidad.

### **Zoe Leonard y Untitled (1992)**

La obra de Zoe Leonard se mueve casi al completo dentro del medio fotográfico, donde abarca desde la fotografía conceptual, o que pone especial hincapié en el concepto, hasta el realismo instrumentalizado y el activismo específicamente de género.<sup>294</sup> Tal vez, la característica más representativa de su obra sea precisamente el equilibrio arbitrario que establece entre, lo meramente visual y el material puramente informativo; entre la parte estética formal y técnica de su trabajo<sup>295</sup> y cuestiones de índole social e ideológica que articula con admirable destreza. Así en 2010, en el Museo Reina Sofía donde se exhibía un proyecto distinto al que esta investigación plantea, las cuestiones que le atañen siguen siendo esencialmente las mismas:

*"Su mirada idiosincrásica se traduce en fotografías subversivas por su búsqueda de información, no convencionales por su enfoque y mordaces por lo que revelan. (...)*

---

<sup>294</sup> Antes de realizar la instalación que aquí se comenta, su trabajo estaba centrado casi en su totalidad al activismo dentro del grupo lésbico *Fuerce Pussy*, que luchaba por la toma de consciencia a favor de las personas enfermas de sida y de los colectivos lésbicos y gay que tanto rechazaba la política y moral de Estados Unidos.

<sup>295</sup> En la entrevista que la teórica Laura Cottingham hace a la artista, estas abren un debate sobre la importancia de la técnica formal en la fotografía. Laura Cottingham declara "el hiperformalismo está atrincherado cual una prioridad en la estética de nuestro sistema." Por su parte la artista contesta: "He desarrollado un lenguaje técnico que trabaja para mí. Disparo en blanco y negro. Copio la foto entera. Nunca retoco. Realizo en general muchos disparos sobre un mismo objeto o tema, pero me tomo meses o hasta años para elegir y dar con la imagen que buscaba. Trabajo generalmente con imágenes durante mucho tiempo, copiándolas en distintos tamaños y papeles, probando diferentes productos químicos y exposiciones hasta que encuentro la impresión final. Existen muchas decisiones formales. La idea es adquirir estos aspectos formales para concentrarse y trabajar sobre el concepto." *Journal of Contemporary Art, Inc.* Entrevista a Zoe Leonard por Laura Cottingham. 1993



*La fotografía es intrínseca a la observación. Es estar en el presente y tener una inequívoca perspectiva sobre él, sobre el mundo que le rodea.*"<sup>296</sup>

Como se puede apreciar, la artista considera que la singular perspectiva que se tenga sobre el mundo está estrechamente asociada a una particular y personal elección. Pensar sobre lo qué vemos y sobre todo acerca de cómo lo vemos, repercute e implica modificarse, entrar en conflicto y tener que tomar decisiones. Pues según la artista, dirigir nuestra atención sobre qué queremos o qué no queremos ver y, desde dónde hacerlo es una de las mayores responsabilidades a las que se enfrenta el ser humano occidental de la actualidad. Por ello, explica:

*"Las cosas que hacemos y los residuos que generamos constituyen una prueba de quiénes somos, de lo que creemos y de cómo nos tratamos. Lo que significa tener una relación con el mundo. No se me ocurre nada más profundo, más espiritual ni más esencial para el proyecto de ser un ser humano."*<sup>297</sup>

Centrándonos en la instalación que a esta investigación interesa, realizada por la artista dentro del *Festival de Kassel*, en Alemania, Zoe Leonard buscaba provocar precisamente lo mencionado: la reflexión sobre qué vemos; a qué atendemos; a qué no y por qué. Para ello retiró los retratos de *varones* y pinturas de paisajes de los siglos XVIII y XIX, que pertenecían a la colección permanente de la galería *Neue Galerie*. En su lugar, colocó 19 fotografías en blanco y negro que, en un principio, habían sido realizadas por la artista para protestar contra los prejuicios sobre el aborto; por tanto en realidad, la acción artística implicaba suplantarse cuadros que representaban a damas de alta clase, que posaban con actitudes solícitas o retraídas, por tomas fotográficas que mostraban en primeros planos diferentes sexos femeninos. Este cambio, provocaba un contraste impactante, un shock obligatorio para quién miraba; ya que, Zoe Leonard apostaba por la existencia de un sexo implícito en las mujeres de las pinturas, que a través de su reconstrucción de la sala, se convertía totalmente en algo presente y explícito.



Zoe Leonard/*Untitled*. 1992

<sup>296</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Zoe Leonard: Fotografías*. 2008

<sup>297</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Zoe Leonard: Fotografías*. 2008

Las confesiones de la artista lo dejan claro:

*“Cuando fui por primera vez a Kassel, la Neue Galerie no era uno de los sitios que me ofrecían, pero algo me cautivó e incomodó en sus pinturas. La sobriedad de las salas, privadas de aire, el papel satinado de las paredes. Pensé que eso podría ser interesante. Tuve sensaciones que deseaba conseguir en ese lugar, pero no estaba segura cómo. Deseaba dejar mi persona en la galería. Y a una fuerte presencia femenina, direccionar mujeres como artistas, como objetos de arte (modelos), como espectadoras del arte. Las pinturas parecían un único monólogo, todas yendo en una misma dirección. Pretendía inyectar mi punto de vista, hacer de eso una conversación.”*<sup>298</sup>

La artista declaraba de este modo, que las *mujeres* tienen un sexo que siempre deben estar ocultando, o solo mostrarlo en base a convencionalismos sociales de los que han estado vetadas en su construcción. Al mismo tiempo, expresaba su total rechazo a considerar al sexo femenino como idéntico e impuro, de ahí, que las fotografías propuestas eran distintas, ofreciendo una amplia diversidad. Por último, mediante esta instalación se empatizaba con *mujeres* de doscientos años atrás que tenían sexo, deseos, múltiples fantasías, diferentes sexualidades, se masturbaban, reprimían y/o disfrutaban. La artista de este modo, instituye o abole miradas, ya que reniega de la mirada aprendida como neutral, objetiva y universal; es decir, la masculina, para sustituirla por la suya propia mediante el ejercicio de descontextualización y recontextualización de los uso instrumentales de la fotografía.

Tras la realización de la instalación Zoe Leonard, reflexionaba:

*“Una vez que se montaron las imágenes, la galería entera pareció cambiar. El lazo entre las fotos y las pinturas fue asombroso. Todas las expresiones en los rostros de la gente en las pinturas parecían responder a las fotografías. Algunos eran graciosos, algunos conmovedores, algunos sensuales. Una anciana sentada con las manos en su regazo, con la mirada perpleja. Junto a esta, un primer plano de una mujer con su mano sobre el clítoris, y al lado una naturaleza muerta con un gran pescado... Para mí, existen lazos visuales primarios entre las mujeres. Como se observan entre ellas al visitante a través de las salas en la presencia de las fotografías. Las mujeres y su sexo. Esto es lo que estaba ausente en las pinturas... No puedo controlar el voyeurismo masculino. Lo único que puedo hacer es señalarlo. Tan solo pude confiar en mis instintos. Por supuesto estaba asustada, y me sentí un poco a la defensiva y avergonzada mientras duró la instalación.”*<sup>299</sup>

A las reflexiones de la artista las complementa estas otras, de Whitney Chadwick (1999), cuando dice:

*“A lo largo de toda la historia del arte occidental ha existido una tendencia a presentar a la mujer artista como una excepción, y luego, paradójicamente, a usar esa*

---

<sup>298</sup> Texto extraído a partir de la entrevista que Laura Cottingham realizó a la artista.

<sup>299</sup> Texto extraído a partir de la entrevista que Laura Cottingham realizó a la artista.

*misma singularidad como arma para quitar mérito a sus logros. Cuando las actitudes respecto a la raza, el origen étnico o la orientación sexual, así como el sexo, contribuyen a dar forma a la relación de las artistas con los discursos e instituciones del mundo artístico, la situación de ésta se complica aún más.*<sup>300</sup>

De este modo, ambas matizan sobre la constante contradicción existente en la cultura occidental que obliga a las artistas femeninas a no considerarse poseedoras del sexo femenino, y sin embargo tenerlo; a no sentirse señaladas o discriminadas por sexo o género cuando sin embargo, lo están sufriendo y percibiendo; a no atender a estadísticas e índices del éxito femenino y masculino en el ámbito artístico cuando el desequilibrio es inaceptable, etc. Todo ello, sin tener en cuenta que el propio sistema y lógica de pensamiento occidental se apoya radicalmente, en una base de determinismo biológico con afán separatista, que dilata o contrae sus discursos según le convenga.

### **Christo, Jeanne- Claude y Surrounded Islands (1983)**

Esta pareja de artistas solía realizar, instalaciones artísticas ambientales, por lo que sus propuestas podrían localizarse cercanas a Land Art. Aunque solo Christo ha trascendido como artista por la historia, en realidad siempre trabajó codo a codo con su compañera y artista por tanto también, Jeanne- Claude.<sup>301</sup>

La pareja planeaba proyectos a muy gran escala y de duración efímera, casi siempre alrededor de 15 días de exposición. Christo y Jeanne-Claude variaban en sus propuestas entre espacios rurales o urbanos, pero mantienen como denominador común en su trayectoria, elementos provenientes del mundo pictórico, escultórico y arquitectónico acompañado con una elaborada tarea de planificación. Cubrir, empapelar, envolver de tela enormes edificios, montañas, islas o murallas son algunas de sus propuestas. La pareja organizaba su proceso creativo en tres fases diferenciadas que les permitían tener un control sobre la obra durante toda su gestación:

En primer lugar imaginaban qué y cómo querían trabajar; valoraban la cuantía y necesidades requeridas para el proyecto en el que se embarcaban. Christo eran quién realizaba bocetos y collages donde proponían las necesidades artísticas que les permitirían, llevar a cabo posteriormente. En segundo lugar, de la realización del planning de trabajo, organización logística del proyecto, permisos para la intervención, etc., se encargaba Jeanne-Claude. Finalmente procedían a la realización del proyecto

---

<sup>300</sup> Chadwick, Whitney. Op, cit., pág. 28

<sup>293</sup> La omisión de ella como artista en la *historia del arte* se debe a la errónea decisión, que muchas artistas han tomado durante sus trayectorias. Según el artículo *Jeanne-Claude, esposa y pareja artística de Christo*, de El país 20/11/2000 “[Esto fue] Para establecer una marca y evitar confusiones entre marchantes y público, la pareja decidió utilizar sólo el nombre de Christo.” Este tipo de acciones han hecho que, por esta u otras cuestiones, muchas artistas femeninas hayan quedado invisibilizadas, imposibilitando que emergieran sus prácticas y discursos artísticos.

para el que contaban con un numeroso equipo de personas, que cooperaban en la realización y registro visual de sus obras, y así, reunían fotografías, audiovisuales, estadísticas e informes que les permitían, tanto conseguir financiación para próximos proyectos, como seleccionar con extremo detenimiento y precisión cuales difundían a los medios de comunicación, editoriales y galerías.

En 1983 en Florida, realizarían *Islas rodeadas* o *Surrounded Island*. El proyecto consistía en rodear once islas en la Bahía Vizcaína de Miami, con 603.850 m<sup>2</sup> de polipropileno rosado, para lo que necesitaron la colaboración de 430 personas que trabajaron durante dos semanas. Se trataba de utilizar la naturaleza<sup>302</sup> como lienzo donde reinventar nuevas formas; y aunque no existe una información clara al respecto, todo parece indicar que en realidad, la pareja sugería órganos sexuales femeninos en la naturaleza.

Por su parte, la teórica Teresa Aguilar aporta ciertos matices que ayudan a esclarecer las intenciones de la pareja:

*“El Body Art y también el Land Art reivindican lo mismo: el cuerpo territorial y el cuerpo animal como lugares para ser marcados. (...) El Land Art, ha prescindido de la idea de un espacio específico para mostrar el arte y ha colocado las expresiones artísticas en el objeto real, cuerpo o paisaje, enterrando definitivamente la dicotomía entre el objeto y la representación del objeto. Cuando Christo despliega Kilómetros de tela sobre un paisaje de costa, en realidad está tapando el objeto mismo a la mirada, está indicando como la realidad física no necesita ser reproducida sino velada, es decir, ya no puede tampoco representarse a sí misma, sino que la propia representación oculta la realidad susceptible de ser representada. El paisaje velado por grandes extensiones de tela plástica nos habla también de cómo la tecnología cubre la piel de lo natural que ha perdido la capacidad para ser representado. El Land Art puede ser considerado el último intento de apegarse al territorio, a la materia física de la tierra utilizando marcas sobre ella, exactamente igual que en el arte prehistórico. El artista de Land Art opta por modificar el paisaje directamente (...) no reproduce miméticamente una naturaleza para placer de los sentidos que evocan el paraíso intacto, representado para ser deleitado eternamente, sino que se sumerge en el paisaje y lo hoyea.”*<sup>303</sup>

Teresa Aguilar plantea que Christo y Jeanne-Claude proponen una apropiación visual, en este caso, de una realidad ecológica siendo esa la transformación o

---

<sup>302</sup> Me pregunto y sobre todo me preocupo por el impacto de este tipo de acciones en la naturaleza. En mi opinión, es tal el etnocentrismo y existencialismo egocéntrico que subyace culturalmente en occidente, que en ocasiones, la dominación sobre la naturaleza ni siquiera es motivo de mínimo conflicto. Trato de alejarme de esta forma de sentir, pensar y estar en el planeta. Consultando diversas publicaciones, se entrevee que la pareja pudo prestar atención a la cuestión que aquí planteo, tratando de reducir el impacto ecológico de dicha instalación, pero me sigo planteando la licencia de sobrevalorar la creación artística por encima del transcurso de los ecosistemas y las vidas que ahí pueblan.

<sup>303</sup> Aguilar García, Teresa. Cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo. Nómadas revista crítica de ciencias sociales y jurídico. Publicación electrónica de la Universidad Complutense de Madrid. [www.ucm.es/info/nomadas/17/](http://www.ucm.es/info/nomadas/17/)

intervención en sí misma. Por su parte la obra podía contemplarse desde la tierra, el mar el aire; y el color rosa luminoso en la tela brillante, trataba de conferir armonía entre la vegetación tropical de las islas y la referencia a los pliegues y contornos de un sexo femenino o metamorfozando como flor. En algunas publicaciones aparece que el color rosa luminoso no es casual, sino una referencia a la piel y dado el tono exacerbado del rosa empleado y las formas finalmente construidas, indican que efectivamente, se sugiere una alegoría del sexo femenino. Christo lo corrobora cuando manifiesta:

*“Los medios que tengo no son solo el paisaje, el mar y el agua, sino también este fermento humano.”*<sup>304</sup>

De esta metaforización de la vulva en tanto que naturaleza y de ésta en tanto que la primera, no cabe duda alguna, puesto que de no querer sugerir lo mencionado, Christo y Jeanne-Claude habrían seleccionado un color distinto para el tejido envolvente. De lo que sí es difícil hablar con seguridad, es acerca de la lectura concreta que hacen al respecto de su obra; por lo que todas las publicaciones, revistas y críticas consultadas confiesen las muy diferentes connotaciones que a través de ella se pueden articular. Por ejemplo, el crítico Denys Leyton publicaba coincidiendo con la muerte de Jeanne Claude, que cuando contemplaba una de sus obras la reflexión que le atañía era:

*“Hay que evitar el dolor y la guerra, pero también hay que aprender a convivir con esa mitad violenta que habita el mundo.”*<sup>305</sup>

Con *Islas rodeadas* en primer lugar, podrían tener la intención de mostrar la hibridación entre naturaleza y tecnología, de ahí que el plástico representando lo artificial, enmarcara y acordonara el espacio elegido; reflexionando al mismo tiempo sobre la acción comunicativa establecida entre ser humano y naturaleza. Por tanto, el uso del elemento artificial como envoltura propone dos vertientes diferentes que hacen referencia a las dos maneras, que el ser humano occidental ha establecido comunicativamente con la naturaleza: una relación por medio de la dominación y otra a través de la conservación o protección de la misma. También, la obra podría considerarse como una representación a gran escala de la conquista que la cultura occidental ha hecho del sexo femenino. Desde un particular y abstracto discurso, la pareja confesaba:

*“La fragilidad es muy importante. Es aérea, ligera. Le permite al aire desplazarse por dentro y por fuera: penetrar. Su versatilidad inyecta vida a lo que encierra, por más inerte que esto sea; hace las veces de capullo; detrás de la tela parece advertirse un cuerpo latente.”*<sup>306</sup>

Por último se origina un tercer discurso que no está exento de controversia en los debates que, actualmente se están planteando, y que reflexionan acerca del vínculo *mujer/naturaleza*. Esta relación de conceptos será desarrollada más extensamente en el

---

<sup>304</sup> Cita extraída de *El erotismo en el arte*. Ed Benedikt Tachen. cop.1993. pag 51

<sup>305</sup> Revista Imágenes y Letras. 20/11/09.

<sup>306</sup> Revista Letras Libres Enero 2004

apartado 7.2.1, pero dado el caso, cabe matizar, que se trata de un arma de doble filo. Desde el feminismo se estudia muy concienzudamente y se alerta de la falta de reflexión, diferentes enfoques y maniobras de tergiversación en cuanto al mismo. Por un lado, asociar al sexo femenino con la naturaleza tiene connotaciones androcéntricas porque ha sido precisamente, algo a lo que la perspectiva patriarcal se ha aferrado insistentemente. Esto es, la *incapacidad por naturaleza* de desarrollar una intelectualidad o razón por parte de las *mujeres*, que va unida a alegar que son seres orgánicos y más cercanos a lo salvaje. Todavía son muchos los ámbitos donde este razonamiento sigue siendo un dispositivo de opresión que desactiva, el ente activo que toda persona posee. Y que además, persigue precisamente, obstaculizar el empoderamiento de las mismas. Por otro lado, debido a su sensibilidad y las propias instrucciones que para ello se les dan, los sexos/cuerpos femeninos están más concienciados y conectados con la tierra. Pero no debemos olvidar, que todo reside en las instrucciones culturales que, sobre todo en el periodo infantil, -el de mayor sociabilización nutritiva y constructiva de sujetos- se vierten sobre las personas. En el caso del sexo/cuerpo femenino se hace especial hincapié en el cuidado y atención al resto de seres vivos, en ocasiones con carácter protector, amamantador, de respeto e incluso de subordinación, cuando se razona que satisfacer las propias es de ser egoísta, puesto que, impera el cuidar a los/las de alrededor.

En tercer lugar, este vínculo emerge en ocasiones como lastre para los sexo/cuerpos femeninos, en tanto que, les posiciona como sujetos responsables y salvadores de la destrucción del planeta; frente a la mala acción y decisión de los sujetos que lo destrozan que, si bien, no siempre o, no todas, en su mayoría suelen ser decisiones tomadas por *varones*. Lo que aclara que una vez más, la educación dividida en función del sexo que se porte, nos lleva a una problemática existencial de imperiosa necesidad de resolver, dada la situación actual del planeta.

Finalizo con las palabras de Tonia Raquejo (2003), cuando dice:

*“Parece que son las mujeres artistas las que destacan la sexualización del territorio, si no más a menudo, si menos agresivo para el territorio en el que intervienen, limitando además toda actitud irónica.”*<sup>307</sup>

Por su parte, la teórica Luccy Lippard en sus investigaciones sobre los vínculos y relaciones entre el Land Art y el feminismo señala que se observa que los artistas masculinos, tienden a aproximarse a la naturaleza con desconfianza y prejuicios, como si en realidad de algún modo sintieran temor a ella, probablemente por asociarla con experiencias telúricas con las que no se sienten nada, o muy poco, en sintonía.

---

<sup>307</sup> Raquejo, Tonia. *Land Art*. Edit. Nerea. Madrid 2003. pág 32

Este ha sido el recorrido que pretendía profundizar sobre algunas obras, discursos, dinámicas e intereses del Arte Occidental donde los sexos han jugado un papel importante como contenedor de posibilidades, tanto en trayectorias y tratamientos artísticos como discursivos. Además, estas obras revisadas han servido como referentes a las realizadas posteriormente en España; donde también se usan los sexos para expresar determinadas cuestiones que se abordarán en la segunda parte de la presente investigación.



Christo y Jeanne-Claude/ *Islas rodeadas*. 1983







## **SEGUNDA PARTE**



## 4. CONSIDERACIONES PREVIAS AL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*“No menospreciamos el poder de una imagen: no embellece, sirve para generar conocimiento”*

*María Acaso<sup>308</sup>*

Con el fin de esclarecer algunos de los factores sobre los que se irá reflexionando a continuación, cuando se aborde la introducción y corpus del archivo fotográfico propuesto, en este capítulo se plantean valoraciones al respecto de la imagen y la palabra, sus usos, las convergencias o divergencias de ambas y el destramado de su complejo sistema vinculatorio, su interdependencia y a grandes rasgos, las particularidades de cada una.

Las primeras pinturas rupestres fueron consecuencia de la necesidad humana de compartir y generar conocimiento, pues cuando nuestros ancestros pintaron con pigmentos naturales la vegetación que les rodeaba, los animales con los que convivían o los rituales que desempeñaban, lo hicieron fundamentalmente por medio de un impulso expresivo de confirmar, contrastar y compartir lo que vivenciaban; conformando de este modo un invaluable legado, herencia transmisible que -con muy diferentes interpretaciones<sup>309</sup>- llega a nuestros días. Por medio de estas pinturas trataron de precisar, o precisaron involuntariamente, rasgos característicos o circunstanciales de sus impulsos o pensamientos, demostrando su potencia cognoscitiva y advirtiendo, de algún modo, a sus descendientes, ya que influirían en sus continuadoras y continuadores.

Esta propiedad de trascender originó aspectos que hoy relacionamos por medio de la ontología, epistemología, semiología, antropología, sociología, etc.

Simultáneamente, fue desarrollándose la palabra como medio expresivo y comunicador, como alternativa emisora de símiles preocupaciones que, en conjunto, irían configurando un logos y, con ello, la psique humana. Sin querer entrar a valorar qué fue anterior o posterior con respecto a su coetáneo, sí interesa concretar que no es extraño el hecho de que indistintamente desde la pintura (la imagen) o el habla (la palabra) se viertan intenciones parecidas que, por ende, comparten ciertos referentes, lógicas o desarrollos; por lo que cada recurso expresivo conlleva, debido a la diversidad de sus naturalezas, anacronías y sincronías entre sí; aspectos dependientes e independientes que les estructuran, vinculándoles mediante una transversalidad, que les permite estar de modo presente u omnipresente, en los derroteros de la herramienta compañera. Ambas han generado diferentes estrategias de rememoración o simbolización de sus intenciones e intereses, pero coinciden en el objetivo de querer dar

---

<sup>308</sup> Acaso López-Bosch, María. *Esto no son las torres gemelas: cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Edit. Los Libros de la Catarata, D.L. Madrid 2006. pág. 15

<sup>309</sup> Autoras/es como Riane Eisler, Marija Gimbutas o E. O. James, manifiestan que la interpretación dominante, realizada a partir de las pinturas rupestres, fósiles, yacimientos, tallas, etc. de la prehistoria, no responde verdaderamente, a lo que en la actualidad los avances tecnológicos y las posibilidades del carbono 14 manifiestan; lo que sugiere que la tergiversación e interpretaciones de dichas huellas prehistóricas han colaborado en la estructuración patriarcal de la sociedad actual.

significado al mundo que nos rodea. La divergencia nace cuando la realidad referencial que se toma como punto de partida, no puede ser objetiva sino influenciada por el mundo personal o interior de la persona que se expresa; puesto que desde aquí se desencadenará una perspectiva particular.

El diálogo esencial, intrínseco e inseparable entre ambos medios comunicativos, la pintura/la imagen, el habla/la palabra en sus diversas acepciones, -verbal o escrita- se estructura y significa por medio de la percepción o mirada de cada persona, por lo que conlleva la subjetividad existencial y autobiográfica, eximiendo la posibilidad de una objetividad que, aunque intencionada, carece de existencia. La actualidad la explica de modo formidable Rafael Argullol (2005), cuando dice:

*“En el pasado dimos toda la confianza al logos con el mismo sectarismo con que ahora tendemos a idolatrar al icono. Y, sin embargo, es fascinante comprobar la necesidad mutua de la palabra y de la imagen en la aventura del conocimiento.”*<sup>310</sup>

Además de la palabra y la imagen se presenta, como dispositivo irrevocable para generar conocimiento, la percepción sensorial humana; y dentro de todas las posibilidades de la misma, la vista, la acción de ver, es quizá, en la sociedad actual la más desarrollada en cuanto a configuración psíquica y cultural de los individuos se refiere.

Con estas consideraciones previas al archivo fotográfico se pretende reflexionar, designar y significar algunos de los factores que, de modo imperante y omnipresente, interrelacionan a la imagen y la palabra, para configurar el vínculo que establecen y que se persigue esclarecer, ya que no versan sobre cuestiones que con facilidad afloran a la superficie y, sin embargo, sin su presencia sería imposible tal conexión; me estoy refiriendo a examinar qué significa ver, las posibilidades de la imagen, los mitos culturales, etc. para poder considerar la importancia y las razones de la misma, a la hora de mostrar atención a las fotografías que se analizarán posteriormente en el archivo.

Centrándonos primeramente en la palabra *ver* podemos aseverar que es una de las más complejas y difíciles de acotar, como así demuestra la Real Academia de la Lengua, ya que accedemos a múltiples definiciones de la misma. Algunas de las que nos interesan son las siguientes. *Ver*, como verbo transitivo nos propone:

1. Percibir con la inteligencia algo, comprenderlo.
2. Comprobar algo con algún sentido.
3. Observar, considerar algo.
4. Examinar algo, reconocerlo con cuidado y atención.

---

<sup>310</sup> Catalá, Josep M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Edit. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Barcelona, 2005. pág. 15

## 5. Considerar, advertir o reflexionar.

Lo que demuestra que *ver*, además de ser lo que se percibe a través de la visión o la vista, está irremediabilmente relacionado con el intelecto, en tanto que, a partir de una relación de reciprocidad, se van estructurando tanto las posibilidades de *qué ver* y la *cantidad* de cosas que ver a *cómo* y desde *dónde* se ven.

En palabras de Josep M. Catalá (2005):

*“Ver es una acción tan natural que tendemos a considerar que carece de significado en sí misma, porque suponemos que el conocimiento genuino tampoco explica nada: se limita a ser y por lo tanto se adquiere mediante un acto de comunicación directa con la realidad, cuyo ejemplo más emblemático es precisamente la visión.”*<sup>311</sup>

Y, más adelante, matiza:

*“Ver es como respirar: el mundo penetra por nuestros ojos como el aire a través de la boca, uno va al cerebro y el otro a los pulmones. Se trata de funciones vitales. Por ello las imágenes deben ser como espejos que reproduzcan enmudecidos la realidad, dándonosla a conocer de esa forma directa que consideramos verdadera.”*<sup>312</sup>

Lo irrefutable es que la cualidad humana de *ver* debe –o debería– entenderse bifurcada en dos funciones fenomenológicas diferentes. La primera y más común es aquella en que *ver* podría sustituirse por *mirar*; es decir que el ojo visiona lo exterior, accediendo a una información explícita y evidente que la persona realiza mediante una acción voluntaria o involuntaria de *ver*, pero siempre conlleva el impulso totalmente voluntario de *mirar*. La segunda, más compleja, es aquella en la que *ver* está esencialmente dirigido a lo interior, ya que lo visto se convierte en material cognitivo, que conlleva desde la percepción sensorial particular de cada persona a los dispositivos simbólicos propios de la cultura, en este caso occidental, que configuran la identidad del sujeto. Este proceso ocurre por mecanismos que recurren y conforman concretamente la psicología del individuo. Por lo que al *ver* está en construcción y destrucción simultáneamente el conocimiento del mismo, puesto que “ver no nos deja indemnes, sino que modifica sustancialmente nuestro ser.”<sup>313</sup>

Así, toda visión es subrepticia, puesto que cada mirada y observación de algo, arrebatada la simpleza de las formas vistas para conferirles, en el interior cognoscitivo que las acoge, una existencia a modo de devolución de sí mismas, diferente a la que tenían en un principio. Por lo que la reciprocidad entre sujeto -y en este caso, objeto- sufren la mutación entre sí de pasar a ser otra cosa, ya que, el ojo y psique se transforma a partir

---

<sup>311</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 1

<sup>312</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 2

<sup>313</sup> Fernández Polanco, Aurora. (ed). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Ed MNCARS, D.L. Madrid, 2007. pág. 93

de lo que ve y la forma visible, al ser vista a partir de una mirada aprehendida, pasa a convertirse en algo distinto. Esta relación del ojo y la cosa, o el sujeto y el objeto, muta constantemente, lo que permite aseverar que ambas poseerán aspectos que antes no poseían al tiempo que ambas serán conquistadas esencialmente por la otra.

Según Josep M. Catalá:

*“La imagen debe ser pensada siempre en relación a este conjunto de dispositivos fisiofenomenológicos, un conjunto que de ninguna manera puede considerarse discontinuo, sino que por el contrario da lugar a situaciones híbridas que tienen una indudable complejidad y que, por lo tanto, nunca producirá una copia simple y estable de una situación visual dada.”*<sup>314</sup>

En ambas situaciones, tanto si la mirada se origina como un impulso hermenéutico ejercido por la vista, como si el ver es consecuencia de un aprendizaje reflexivo, hemos de considerar que la imagen es representativa de la mirada como un ejemplo de perspectiva, nunca un simple acto de ver.

Adentrándonos ya en la acción de ver una imagen, la teórica María Acaso (2006) también establece diferencias, aún más concretas sobre la visión, cuando distingue entre ver y leer imágenes. Según ella, *ver* significa mantener la mirada de forma superficial sobre la imagen, sin prestar realmente atención o concentración en profundizar sobre lo que vemos y *leer* una imagen, significa analizar los contenidos latentes de manera implícita o explícita que la imagen contiene, y explica:

*“En un mundo en el que el ciudadano medio urbano consume cerca de 800 imágenes diarias, es hora de que nos paremos a pensar qué es lo que está pasando. Es hora de que nos preguntemos quiénes hacen estas imágenes y para qué las hacen, por qué todas ellas emiten mensajes que adquirimos de forma inconsciente de tal manera que, al deglutir la información que recibimos, no tenemos las riendas sobre lo que pensamos, sino que las tienen otros.”*<sup>315</sup>

María Acaso ahonda en el sistema comunicativo visual y los agentes que lo posibilitan, abarcando desde la fuente emisora hasta la receptora, y el código y canal que articula la información. La teórica ofrece al público un sistema de análisis de las imágenes visuales, de tal manera que se llegue a “establecer la diferencia entre lo que una imagen nos transmite y lo que nos quiere transmitir”<sup>316</sup> para que el sujeto controle la diferencia entre ver y leer imágenes, clave fundamental para desarrollar el espíritu crítico que cada persona posee.<sup>317</sup>

Aunque con una gran atención puesta en lo pictórico, para extender creencias y pensamientos relativos a la moral y la ética desde el arte y la religión, hasta hace

---

<sup>314</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 6

<sup>315</sup> Acaso López-Bosch, María. Op, cit., 12

<sup>316</sup> Ibídem.

<sup>317</sup> María Acaso denomina al método que plantea para la lectura de imágenes como “El método MELIR: Un procedimiento de sospecha.” Op, cit., pág. 91

relativamente poco, la cultura occidental ha dado prioridad a la comunicación e información oral, y posteriormente textual y literaria frente a lo visual. Pero desde la década de los sesenta, cuando la sociedad se moderniza, el desarrollo de la televisión y los medios de comunicación establecen la competitividad entre imagen y texto (palabra), por lo que esta pasa a ser, quizás, la clave principal del proceso comunicativo.

Este cambio de paradigmas arrastra a la revisión y análisis, y esto es precisamente lo que interesa a esta investigación: de si la imagen es producto de una imaginación textual y viceversa porque entonces es necesaria la redefinición de la imagen, ya que esta es la causante de que la cultura occidental haya pasado de ser textual a visual, precisamente por su masiva aceptación; con los peligros específicos que esto conlleva. Pues hemos de tener en cuenta, como bien argumenta María Acaso (2006), que:

*“Una imagen no es la realidad; las imágenes son, hoy más que nunca, tergiversaciones intencionadas de la realidad, construcciones hechas por alguien para algo, en la mayoría de los casos con intenciones muy concretas. (...) [Puesto que] Modifican nuestra forma de pensar y hacen que nos posicionemos de determinada manera ante la vida.”*<sup>318</sup>

Lo que la autora plantea es que las imágenes poseen un interior que no aflora o se muestra con tan solo ver una imagen, y precisamente dicha interioridad es la que dificulta y hace imperante al mismo tiempo, que se efectúe una inmersión en la misma persiguiendo que emerjan a la superficie, y con ello sea más fácil de detectar, los mensajes subyacentes de insospechadas dimensiones. Según Catalá (2005):

*“Ni siquiera cuando los analistas se acercan a esta superficie para examinarla atentamente consiguen superar la proverbial epidermis de la imagen”*<sup>319</sup>.

Más adelante aclarará:

*“Las sociedades occidentales se han deslizado hacia un nuevo estado de su desarrollo epistémico, sin ser demasiado conscientes de lo que ello supone.”*<sup>320</sup>

La importancia, complejidad y peligro de las imágenes, o mejor dicho, de convivir con imágenes que se adueñan del público, debido a que este no opone reparos o resistencia, dado el carácter de ingenuidad que se le sigue otorgando, es algo que debemos entender, teniendo en cuenta el gran salto que supone para la cultura occidental pasar de ser una cultura de la imagen a una cultura de lo visual.

Con esto me estoy refiriendo a que la imagen por sí sola, de modo aislado y con un significado autónomo o propio, ya no existe; existen las imágenes en plural y es a través de esto por lo que una imagen sostiene determinado mensaje, porque mama y se sustenta del conglomerado de las demás imágenes que, como un sistema globalizador,

---

<sup>318</sup> Acaso López-Bosch, María. Op, cit. ,pág. 15

<sup>319</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 21

<sup>320</sup> Acaso López-Bosch, María. Op, cit., pág. 41



se confieren forma y contenido unas a otras, perdiendo su identidad propia o singular. Es decir a partir de todo un imaginario colectivo visual, mediante el que una imagen toma forma, se organiza y confiere. Una prueba de la pérdida de identidad concreta de las imágenes lo encontramos en el pasado, cuando una pintura ganaba peso y valor en presencia del marco; el marco resultaba en sí un elemento de imprescindible conceptualización, adjudicaba a la obra un desarrollo y fluir autónomo y aislado. Pero en la época de la cultura visual, el mapa es distinto, ha cambiado. Ahora una imagen por sí sola no existe, porque será el imaginario colectivo conformado por muchas imágenes el que proveerá de contenido, valor, características, etc. a una imagen en concreto, y a todas ellas, por implicación.

Eso es, de modo simplificado, lo que supone el estar en la era de la imagen. Aunque pertenezcan a territorios, esencias o emisores diversos se organizan a modo de constelaciones visuales, lo que al mismo tiempo y para retribuir a estas, ha generado que nuestra mirada haya sido adoctrinada en un régimen perceptivo determinado, que se encarga casi (in)voluntariamente de agruparlas, tomándolas como referencia para la posterior imagen que veamos. Así es precisamente lo que ocurre en la televisión o cuando paseamos por la vía principal de una gran ciudad; que la imagen en su connotación abierta resulta ser constantemente estimuladora, porque siempre planteará nuevos significados por medio de nuevas o posibles conexiones, todos válidos y estables en un particular momento. De ahí que muchas veces comprendamos el contenido o mensaje de una determinada imagen algún tiempo después, o encontremos un significado diferente que la primera vez no encontramos. Es la demostración de que la imagen no es cerrada, puesto que ese significado ya estaba cuando la visionamos por primera vez, pero no lo detectamos porque vimos y atendimos a otro. Por lo que cada imagen posee en su esencia una diferente sintomatología social. Dependerá del ojo que mira, la percepción, intuición, sospecha o ingenuidad y trayectoria de la persona para desarrollarse psíquica y visualmente en una u otra dirección, pero sin duda alguna por su parte, la imagen siempre actuará como *vehículos de significado*.<sup>321</sup>

Es por ello que la semiótica, como perspectiva que saca a la superficie los múltiples contenidos de la imagen, transluciendo solo parcialmente, las intenciones de la misma, es totalmente necesaria si queremos acceder a sus diversas lecturas y grados de disparidad en sus sistemas de representación.

Por su parte, Josep M. Catalá arroja algunas consideraciones al respecto, del paso de la imagen a la cultura visual, que complementan lo aquí mencionado:

*“El tránsito de la cultura del texto a la cultura de la imagen fue mucho más lento que el actual, es decir, el que nos ha llevado de la cultura de la imagen a la cultura visual. Quizá por ello también dio la impresión de ser mucho más traumático, puesto que hubo tiempo suficiente, todo un siglo, para sopesar los pros y los contras, para escuchar las quejas o los entusiasmos que llegó a suscitar. Por el contrario, de la imagen se ha pasado a lo visual sin que nadie se pronunciara sobre ello, como si se*

---

<sup>321</sup> Término acuñado por J.M Catalá.

*diera por sentado que ambos espacios correspondían a un mismo territorio y que, por lo tanto, no se trata más que de distintas facetas del mismo fenómeno. Y, sin embargo la diferencia es considerable.*”<sup>322</sup>

Lo que explica que el uso de las imágenes como sistema de adoctrinación de las personas de una sociedad, exterminan la idea de un uso de la imagen como únicamente algo decorativo o resultado de una simple estrategia de diseño; sino que la implementación de ellas como herramientas reside en que son mucho, quizás, más efectivas que el texto para desarrollarse como canales o interfaces de información o conocimiento. Además, la presencia de las nuevas tecnologías como recurso que conforma y organiza los límites de la realidad del presente, dispone y se estructura en base a ellos.

Por lo tanto, podemos concluir que, al respecto de este apunte, la imagen se ha convertido en un recurso con una nueva racionalidad capacitada para solventar problemáticas que las herramientas del ámbito textual no pueden o son incapaces de vislumbrar.

Otra cuestión que transversalmente convive con la imagen, en todas sus acepciones, configurándose ambas recíprocamente, es el mito. En un principio, el mito puede parecer algo simple e ingenuo, al igual que la imagen, pero muchos de los mitos más sonados de la cultura occidental están anclados en suposiciones particulares en el buen o mal sentido de la palabra. La psicoanalista jungiana Jean Shinoda Bolen, que a partir de identidades míticas de la historia occidental explica los comportamientos de la especie humana, plantea:

*“Los mitos evocan sentimientos e imaginación y tocan temas que forman parte de la herencia colectiva de la humanidad. (...) Hay en ellos una resonancia de verdad sobre la experiencia humana compartida.*”<sup>323</sup>

La esencia de lo mítico reside exactamente en su falta de certeza existencial real. Pues solo es una leyenda maravillosa, alejada del tiempo histórico o realidad presente, que ensalza el carácter divino o heroico de la circunstancia o referente personal; sin que podamos saber realmente el origen de su existencia y, por tanto, a ella misma. Pero actúa como herramienta interpretativa del origen y cualidad de determinados acontecimientos, rumbos o trayectorias de personas, en un principio ficticias o del propio mundo que, en el presente, a partir de un (in) determinado valor simbólico, forma parte del inconsciente colectivo, conformando la realidad psíquica, física y espiritual de la actualidad.

Por su parte, Edward C. Whitmont (1984), al respecto de los mitos, plantea:

---

<sup>322</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 43

<sup>323</sup> Shinoda Bolen, Jean. *Las diosas de cada mujer*. Edit. Kairós. Quinta edición. Barcelona, 2012. pág 25, 26

*“Los mitos podrían considerarse sin duda los sueños colectivos perpetuamente recurrentes de la humanidad. Desde nuestro punto de vista racional son tan irreales como los sueños y, sin embargo, igual de misteriosamente eficaces si se analizan detenidamente como indicadores y rectores del desarrollo psicológico.”*<sup>324</sup>

Por lo que el poder, entendido como responsabilidad que recae sobre los mitos, debe ser algo mirado con lupa y revisado, antes de darlos por fidedignos o concederles toda nuestra credibilidad. Una vez que sabemos la importancia del mito en la cultura occidental y habiendo analizado la sociedad con respecto a la imagen, se enarbola la necesidad de ver y pensar sobre lo que estamos viendo para desarrollar una consciencia discursiva; porque sin duda detrás de la imagen la hay y en todos los casos será colectiva, además, porque como ya dijera Marx “en las sociedades industriales la publicidad y los medios de información esparcen más mitos de los que la ignorancia pudo crear en épocas anteriores”.<sup>325</sup>

Al respecto de lo mítico, Josep M. Catalá (2005) expone:

*“El relato mítico es esencialmente simple, o por lo menos lo parece en líneas generales, pero en cambio posee una gran complejidad significativa.(...) Gran parte de esta efectividad del mito reside en sus contenidos visuales, en la especialización del imaginario que el mismo supone.”*<sup>326</sup>

Curiosamente, lo mítico incluye lo simbólico y todo el conjunto establece una clara conexión con el lenguaje, ya sea visual o textual. Por lo que el estrecho vínculo entre el mito y la imagen, así como anteriormente lo fue entre el mito y lo textual, revela que cada medio desarrolla sus especificaciones metodológicas, categóricas o circunstanciales, pero ambos campos comparten mismo denominador común en tanto que atienden a las mismas preocupaciones comunicativas; es decir que sirven como herramientas expresivas para abordar pensamientos tangibles o abstractos como la identidad, la poesía, el miedo, la tristeza, el amor, la muerte, la memoria, el olvido, lo real o ficticio, la intimidad, la cotidianidad, etc.

Habiendo revisado cuestiones que entrelazan la imagen y la palabra mediante lo simbólico de cualquiera de los lenguajes, a continuación se precisa, en relación a las imágenes y el arte como campo expresivo, exploratorio y generador, una vez más, de conocimiento.

Las múltiples variantes que hacen posible la fusión entre imagen, palabra y arte, amplían al mismo tiempo tanto las fronteras del campo artístico como de las propias herramientas mencionadas con anterioridad. De forma interdependiente el arte se teje como red que relaciona, asocia, sugiere o declara paradigmas racionales, emocionales o sensoriales al respecto de las interacciones humanas y un marco social o contextual, por lo que no es un espacio simbólico independiente y autónomo ya que está sujeto y

---

<sup>324</sup> Whitmont, Edward C. *Retorno de la Diosa*. Edit. Argos Vergara. Barcelona, 1984. pág 51

<sup>325</sup> Falcón, Lidia. *Mujer y sociedad*. Edit. Vindicación feminista. Madrid 1996. pág. 421

<sup>326</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 20

depende del constante cambio de objetivos, planteamientos y perspectivas de índole estética, política, cultural, económica..., factores que reglan el juego del arte moderno. Por su parte la/el artista y la obra en sí abordan las relaciones entre el ser humano y el mundo; pero no debemos perder la cuenta de que la evolución o dirección que ambos factores tomen está en mayor medida referenciada por los derroteros de cada ámbito, puesto que, de modo recíproco, están sujetos al viraje de los demás. Por tanto, todo emana de una cultura urbana occidental y de la extensión de tal modelo a la casi total mayoría de los fenómenos o corrientes culturales. Ahora bien, en ocasiones ocurre lo que estas palabras de J. M Catalá declaran:

*“El problema, como sucede siempre que las formaciones sociales se convierten en naturaleza, reside en que parece que la crítica parece haber quedado fuera de lugar.”*<sup>327</sup>

En la actualidad, frecuentemente, la asistencia a una exposición de arte no conlleva la revisión, reflexión o abordaje de problemáticas que, desde la perspectiva artística creativa y si se quiere junto con la activista, se espera de ella. El adormecimiento de ciertos aspectos artísticos, la ingenuidad con la que presenciamos la obra, junto con la férrea lucha que mantienen instituciones, crítica, políticas, etc. han confabulado cierto efecto sedante en la mirada y el cerebro a la hora de abordar una obra de arte, tanto si es desde el punto de vista de la creación como desde la recepción. Pero, parafraseando a Comte-Sponville, actualmente ni la moral sustituye a la política, como nos gustaría, ni la política a la primera, como se creía hace décadas. Ambas deben convergir en una esencialidad que permita detectar, al menos, el cariz e intencionalidad del elemento al que nos confrontamos. Según Nicolas Bourriaud (2008):

*“Hay que renunciar al angelismo, que desearía únicamente medios totalmente puros para atreverse a actuar, y a la barbarie, que haría cualquier cosa con la excusa de que el fin justifica los medios. Hoy en día tenemos que navegar entre estos dos extremos, por eso precisamos tanto de la moral como de la política, y de la diferencia entre ambas.”*<sup>328</sup>

Y en esa red de lo creativo que mencionamos, que es el amplio campo del arte, como ya mencionara Marx, la obra representa un intersticio o veta social que desgrana su intrínseco componente ideológico, planteando una posible apertura hacia el intercambio ilimitado cognitivo. Pues según Nicolas Bourriaud (2004):

*“Una exposición genera un “dominio de intercambio” propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor “simbólico” del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja.”*<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 42

<sup>328</sup> Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Edit. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina. 2008. pág. 86

<sup>329</sup> Bourriaud, N. Op, cit., pág. 17

El teórico va más allá cuando declara:

*“Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas”.*<sup>330</sup>

Para lo que, irremediamente y además con el empoderamiento creativo que supone el saberse responsable y disfrutar de dicha responsabilidad discursiva, la/ el artista debe asumir y manejar de forma correcta los mensajes simbólicos que voluntaria o involuntariamente propone y sobre los que versa su obra; puesto que toda representación creativa remite a valores que se pueden traspasar a la sociedad.

El problema ocurre cuando dicha propuesta creativa o el arte contemporáneo en sí, “modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella.”<sup>331</sup> De este modo el arte se vuelve complaciente, direccionado a lo económico, capital o comercial, al tiempo que el público sesga y trunca sus capacidades críticas y sensoriales procuradas mediante su innata honestidad intelectual.

Algunas preguntas arrojadas por Nicolas Bourriaud (2004), intentan esclarecer cómo podemos confrontarnos y enfrentarnos a una imagen u obra artística:

*“La primera pregunta que deberíamos hacernos frente a una obra de artes es: ¿Me da la posibilidad de existir frente a ella o, por el contrario, me niega en tanto sujeto por no considerar al Otro en su estructura? ¿El espacio- tiempo sugerido o descrito por esta obra, con las leyes que lo gobiernan, corresponde a mis aspiraciones en la vida real? ¿Critica lo que juzgo criticable? (...) ¿A quién se quiere hacer creer que un arte autoritario frente a los que miran devolvería una realidad, imaginada o aceptada, que no fuera la de una sociedad intolerante?”*<sup>332</sup>

Por un lado, cabe decir que la importancia de enfrentarse a una obra artística recae en el momento específico, en el impacto temporal que la mirada y la obra se devuelven, en cuyo caso se deja paso a la comprensión, y más tarde, a la toma de decisiones tanto por parte del público como por la actitud creativa, que, a modo de revisión mutua, puede que finalmente se completen de forma recíproca o que alguno de los factores se desligue y desarrolle su camino independientemente; declarando así la disparidad de opiniones, necesidades o ideologías al respecto.

El estético Hans Robert Jauss (1986), aunque lo explica desde la teoría del arte, declara que existen tres perfiles diferentes de persona que mira una obra; pero sus postulados también funcionan si se aplican al arte en general y la fotografía en particular: por un lado distingue a quienes disfrutan sin emitir un juicio al respecto de lo

---

<sup>330</sup> Bourriaud, N. Op, cit., pág. 54

<sup>331</sup> Bourriaud, N. Op, cit., pág. 17

<sup>332</sup> Bourriaud, N. Op, cit., pág. 69

que ven; quienes sin disfrutar emiten un juicio al respecto de lo que ven y, en tercer lugar, localiza a quienes enjuician disfrutando y disfrutan enjuiciando lo que ven. Esta tercera variedad de público es, en opinión de Jauss, el que posibilita que el arte evolucione, puesto que aporta su perspectiva interviniendo sobre la obra, en su discurrir y, por lo tanto, haciéndola evolucionar.

De este modo, una obra que en lugar de proponer una idea previa de la/el artista en el público propone a éste, negociar acerca de relaciones abiertas y no establecidas a priori, eleva las capacidades de la espectadora o espectador -de consumidora/or pasiva/o a compañera/o de debate, protagonista, testigo, etc.-, produciendo actitudes que mutan en formas, lo que induce a nuevos modelos de relaciones sociales e interpersonales.

Por lo que, a modo de conclusión de estas consideraciones previas al archivo que a continuación se revisa, cabe mencionar que toda imagen, como elemento comunicativo y factor expresivo semejante a la palabra oral o escrita, tiene poder cognitivo puesto que se basa y apoya en consideraciones míticas o simbólicas, que implícitamente transportan una (in) determinada información; por lo que es necesario establecer una lógica de sospecha ante ella que incluya destramarla o diseminarla para extraer los verdaderos, aunque posiblemente dispares, valores o significados que conlleva. Las reflexiones de María Acaso (2006), aportan precisamente el cometido que esta investigación concretamente se plantea y por lo que se propone un archivo analizado de los discursos subyacentes en cada propuesta:

*“A los productores de imágenes no les interesa que el consumidor medio sepa leerlas, que no es lo mismo que consumirlas. Mientras que consumir es una actividad que se realiza a gran velocidad con la finalidad de producir una reacción posterior de compra de un producto o de consolidación de determinadas ideas, leer significa hacer conscientes los objetivos tanto ocultos como visibles de cualquier construcción visual. Si queremos desarrollar un pensamiento crítico hacia las imágenes que nos haga ser capaces de generar ideas propias sobre los sucesos del mundo, es necesarios reflexionar sobre varias cosas.”<sup>333</sup>*

---

<sup>333</sup> Acaso López-Bosch, M. Op, cit., pág. 14

## 5. INTRODUCCIÓN AL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Los textos visuales son productores y difusores de sentido y están inmersos antológicamente en una búsqueda de representación.*

Alexandra Niedermaier<sup>334</sup>

*Todavía no se ha reflexionado lo suficiente a cerca del modo en que la fotografía se apropió de los órganos genitales o de cómo los refabricó para el consumo del imaginario amoroso.*

Juan Antonio Ramírez. *Corpus Solus*<sup>335</sup>

Habiendo revisado la importancia de las imágenes para la configuración de nuestra psique, subjetividad e identidad colectiva, es decir como sujetos individuales o como cultura, puesto que se organizan como lenguaje capaz de tejer un entramado de cuestiones implícitas que pasan a formar parte de nuestra vida casi sin nuestro permiso; con el presente archivo fotográfico se pretende reflexionar sobre la voluntad de controlar, dominar, vigilar y/o castigar específicamente al sexo, para cuestionar y detectar aquellos significados que engloben o incluyan al mismo y explicitar los intentos por homogeneizarlo o universalizarlo, proveniente de razonamientos adscritos al pensamiento hegemónico tradicional que se esfuerza por emerger como pensamiento único; pues como muy acertadamente matiza David Pérez (2003):

*“La voluntad de control y dominio (...) vertebró un discurso de opacidades destinado tanto a salvaguardar intereses de clase, de género, de raza o de cultura, como a generar un cierto escepticismo y desazón ante cualquier tipo de crítica.”*<sup>336</sup>

Mediante la visualización de estas fotografías y, más en concreto, a partir de la representación que de los genitales se hace, podremos analizar aspectos artísticos discursivos atendiendo a su trasfondo político, social, ideológico, etc. con el objetivo de esclarecer la perspectiva sesgada, las censuras ocultas, los mecanismos de perpetuación de mitos constreñidores o las generalizaciones abusivas de quienes han retratado a los sexos, colaborando en su configuración. Dicho de otro modo, pretendo analizar los parámetros que vertebran cada discurso en la representación de los genitales para desentrañar el simbolismo vinculado a cada uno de ellos. El interés más manifiesto es

---

<sup>334</sup> Niedermaier, Alexandra. *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Edit. Leviatán. Argentina, 2008. pág. 185

<sup>335</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Edit. Siruela. Madrid, 2003. pág. 294

<sup>336</sup> Pérez, David. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. pág. 11

deconstruir “el sentido de ese oculto sin sentido con el que *inadvertidamente* han sido escritos”.<sup>337</sup>

Dicho archivo pone en evidencia los rígidos pensamientos que se vinculan al *sexo*, al *género* y a la *identidad*; así como la resistencia hacia ellos a partir del activismo artístico de algunas/os artistas. El archivo que se muestra no pretende ser representante de las decisiones artísticas de las autoras/es, ni de los ejemplos expuestos; ni, por otro lado, las decisiones o conclusiones sacadas al respecto se consideran determinantes. La pretensión de mostrarlo en público es para que sea visto desde una perspectiva o entendimiento de algo “representativo”; y partiendo de la idea de que la sexualidad siempre será una incógnita exenta de significados que la determinen.

Por su parte, Jana Leo declara:

*“Al ver una foto, nunca se está viendo una imagen, lo mismo que al pronunciar una frase no se están diciendo una serie de palabras. Es carne lo que se esconde detrás del papel, sangre lo que anda tras los rasgos de la tipografía. (...) Las fotografías parecen revelar sus secretos. Su alto grado icónico les imprime un carácter de verdad que hace suponer que no sea necesario un adiestramiento en su lectura. Falsa suposición, pues las señales son reconocibles, pero, miremos desde el ángulo que miremos, no sabemos lo que indican. (...) La fotografía se utiliza en el proceso de filiación y control de los seres humanos. Ella es la confirmación de nuestra identidad, pero para que lo sea tenemos que ser iguales al ser creado, parecernos a la imagen de nosotros mismo. (...) Las fotografías ofrecen un acercamiento a un modelo común, que se camufla entre lo normal y lo aconsejable. Cuidamos que nuestros rasgos no correspondan a los tipificados como reflejo de comportamientos extraviados y peligrosos, que nuestros retratos no desvelen nuestras debilidades, errores, enfermedades, locuras y depresiones. Nos mezclamos en una masa en la que queremos confundirnos a la vez que sobresalir como individualidades con identidad propia.”*<sup>338</sup>

A continuación iniciaré la ardua tarea de analizar las fotografías que durante este tiempo de investigación sobre el campo he ido seleccionando, para disponer finalmente de un registro que permita un análisis preciso de la fotografía artística sobre el sexo, que complemente al corpus teórico de esta tesis.

La metodología empleada es la de estructurar -de la manera más flexible posible- los tres modos de realizar fotografía en función de las pretensiones y atenciones de la producción de la imagen, y dentro de cada vía se analizan las diversas temáticas que pueden contener los genitales a partir de las representaciones artísticas; por supuesto manteniendo una clara perspectiva de género, porque al igual que Rosa Olivares, opino que “Vivimos en unos cuerpos que pueden ser alterados e incluso a

---

<sup>337</sup> Perez, David. Op.cit., pág. 12

<sup>338</sup> Revista El Paseante. El cuerpo y la fotografía. Edit.. Siruela. Madrid 1985-1998. pág. 70



veces intercambiables. Nuevamente la cámara y la mirada del fotógrafo corta y elimina, como un bisturí, para construir otra lección de anatomía”<sup>339</sup>.

Para facilitar tanto el entendimiento como la organización del archivo fotográfico, he clasificado las fotografías en tres apartados, que iré desarrollando a continuación. Se trata de tres amplísimos bloques -Fotografía Ornamental, Terapéutica e Ideológica- que contienen todas las fotografías seleccionadas; pero que en ningún caso persiguen un planteamiento rígido con respecto a su conceptualización ni discurso. Esta metodología ha sido estructurada en función del dispositivo artístico y cognitivo que la/el artista llevó a cabo para realizar una metáfora visual a partir de cualquiera de los sexos.

Otro factor que ya se ha mencionado, y que esta tesis tiene muy en cuenta, es que toda acción tiene detrás un trabajo ideológico, un soporte sociocultural, considerando que incluso la no posición por parte de la persona creadora es ya en sí un discurso ideológico destacable.

El desnudo fotográfico abre en la persona que lo mira un sin fin de preguntas y dudas, propiciando un debate en toda regla. Preguntas que tienen que ver con las decisiones tomadas a priori o en el mismo instante de la toma fotográfica. De ahí que se preste especial atención al contexto social particular en el que se realiza la fotografía, ya que cuestiones como la persona fotografiada y modo en que se la representa, están diciendo algo determinado. De esta forma, el desnudo fotográfico nos hablará de argumentos que sólo emergen con una lectura profunda de la imagen, teniendo en cuenta detalles tales como la diferenciación sexual o las relaciones de poder mediante la etnia, raza, género, clase, etc. Y es que, al abordar el desnudo fotográfico, entran en juego gran diversidad de factores culturales y psíquicos, puesto que la imagen será examinada a partir de una conciencia o imaginario colectivo de la sociedad.

Por eso la fotografía se analizará simbólicamente poniendo también especial énfasis en todo aquello que se excluye de la misma, pues las exclusiones en una producción artística de un objeto identificable, forjan un determinado aprendizaje en torno a la noción del cuerpo y sexo; articulan la visión de que existe un cuerpo/sexo ideal y, por tanto, se reafirma la existencia de un género, raza y clase que se considerará preferente y privilegiado por la cultura y sociedad.

Desde los comienzos de la historia del arte el desnudo del cuerpo masculino se analiza, la gran mayoría de veces desde un enfoque escultórico. Desde las primeras imágenes de la época se atiende a las proporciones, valorando su vigorosidad, la elasticidad de sus músculos, la flexibilidad de sus carnes, mostrando, o dejando aflorar su estructura ósea y sus capacidades anatómicas y atléticas.

El cuerpo femenino se lee culturalmente como lo erótico, sensual, y en contacto con la naturaleza por estar relacionado más directamente con la maternidad, aunque

---

<sup>339</sup> Revista Exit: Imagen y cultura. Nº 42 El cuerpo como objeto. Olivares y asociados. Madrid, 2000. pág. 9

sean necesarios ambos sexos para conformar un nuevo ser. Se le ha desprovisto de forma real para adjudicarle un contenido y ha quedado para siempre lastrado por el peso de esta convención, impidiéndole así alcanzar cualquier otra vía de expresión o configuración.

Considerar un cuerpo como canon y estándar, conlleva de forma implícita posicionar a otro cuerpo-sexo como lo contrario; de ahí que aparezca la clasificación de un sexo grotesco o no canónico, enfermo, únicamente para el espectáculo, etc. Todo aquel que no está relacionado con la perfección de su musculatura y/o alejado de lo que se cree son las proporciones ideales, será siempre ejemplo de lo incorrecto, de no ideal y en ocasiones objeto de mofa. Dicho de otra forma, se ha educado a la mirada para observar de manera distinta al cuerpo-sexo femenino del masculino.

En todas las épocas, debido a la desigualdad de oportunidades entre mujeres y hombres, se ha logrado que únicamente ellos, al principio, fueran quienes abarcaran el ámbito público en general, desde las artes hasta la medicina; organizando jerárquicamente la sociedad en función de su mirada y pensamiento, asumiendo la total confianza en el peso de sus discursos; sin tener en cuenta el problema que se crea cuando, desde un ámbito de consulta o experimentación, es tan fácil perder los parámetros de la escrupulosidad al relacionarse con un cuerpo que se siente ajeno en vez de propio. O dicho de otro modo, cuando se investiga *acerca de o sobre otro* cuerpo es importante no olvidar que ese otro cuerpo proviene del mismo lugar que el propio, por lo tanto posee el mismo valor y merece idéntico respeto. Las palabras de Ricardo de San Víctor lo expresan perfectamente al declarar:

*“Cuando la sensibilidad conduce al alma a la contemplación de las formas visibles y nos detenemos, mudos de admiración, diciéndonos cuan numerosas, grandes, variadas, bellas y deleitantes son todas esas cosas...nos encontramos ante una alternativa; o bien nuestra admiración se transforma en veneración hacia la potencia, la sabiduría y la magnificencia de la Superesencia creadora, o bien elegimos entre ese conjunto de bienes y cosas aquello que puede excitar nuestra avaricia, nuestra glotonería y nuestra lujuria.”*<sup>340</sup>

Los riesgos al mirar un cuerpo diferente al propio son, entre muchos, algunos de estos, pero la posibilidad de no caer en los raíles culturales que conllevan adoptar tales prejuicios recaen exclusivamente en nuestra responsabilidad. Primero individual y posteriormente colectiva, como parte de la especie humana.

Modificar, aprehender, repasar, contrastar esta responsabilidad es precisamente el cometido de esta investigación a nivel global y, con el presente archivo a nivel particular. Antes de abordarlo se presentan tres aspectos esenciales que previamente interesa remarcar: los contextos de la fotografía, las miradas en la fotografía y el título de la misma.

---

<sup>340</sup> Fernández Polanco, Aurora. (ed). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Ed MNCARS, D.L. Madrid, 2007. pág 15

## 5.1 LOS CONTEXTOS DE LA FOTOGRAFÍA

Durante la revisión y análisis de las fotografías que a continuación se presentan se prestará especial atención al estudio contextual de la imagen, lo que se desarrolla en varias direcciones que, aunque diferentes, actúan como interdependientes.

Por un lado podemos definir que el contexto de la imagen es el que dota, prevé y procura a los elementos que la configuran, pues actúa como red entrelazadora en diferentes planos o niveles. Además, el contexto es objeto de estudio de la pragmática, que junto con la semántica y la sintaxis conformarán la semiótica de la imagen. Sin querer ahondar en profundidad en este aspecto, sí es pertinente aclarar que cada perspectiva completa la relación que se establece entre los signos, el modo y los niveles en los que la fotografía se estructura. Por tanto, destaca por su importancia el dispositivo de significación que se produce a diferentes escalas y que conlleva diversos comportamientos en el proceso de comunicación.

Así, la sintaxis de una imagen propone un análisis riguroso de la relación habida entre los signos, lo que desde el ámbito lingüístico se entendería como las reglas para construir adecuadamente y con claridad, una oración. Por su parte, la semántica trasciende esta perspectiva y se centra en una más amplia y global sobre los significados con los que está compuesta; es decir, que ahonda en la interpretación, entendimiento y simbolización que proponen los elementos productores de la imagen. Lo que conlleva mantener una constante perspectiva, tanto de lo referencial como de lo significado, que pretende completar el proceso comunicativo. Aunque esa no es la definición que más nos ocupará durante la investigación, este panorama o agente de la fotografía es el primer contexto al que me refería.

En segundo lugar, y de mayor cobertura en dicha investigación, el contexto de una fotografía reside en el marco histórico y social en el que ha sido creada; pudiendo atender tanto a la vertiente contextual de la persona creadora, a la situación/contexto que propone la obra en sí, como al contexto de la mirada receptora. Pues de estas variantes emanan los factores culturales, ideológicos, sociales, políticos, filosóficos, etc. que interesa analizar, puesto que gravitan en torno a la noción de ser humano, cuerpo y, más específicamente, sexo.

El análisis contextual desde este enfoque implica la revisión de significados y designaciones enmarcadas y definidas por un lenguaje preestablecido, que conlleva implícitamente la situación personal – física, psíquica y espiritual- de cada participante; así como la normativa, hábitos, alusiones, referentes y el conjunto de imperativos culturales y sociales que sostienen la relación y comunicación entre persona emisora y persona receptora. Ya que por medio de este intercambio de conocimiento, que tiene como base la imagen, se trasladan simultáneamente opiniones, prejuicios y experiencias que imbrican tanto la intención de la persona y/o finalidad de la imagen, hasta la

interpretación y elucidación de significados simbólicos que destrame la persona receptora.

En un intento por simplificar los aspectos adheridos que conforman la imagen y el contexto, Juanita Bagés Villaneda (2012), establece tres categorías diferentes que relacionan lo designado con su comprensión y que simplifican el panorama. La teórica establece un contexto verbal, situacional y sociocultural; todos están funcionando simultáneamente y sujetos a su constante cambio y transformación, y en esto reside precisamente la posibilidad de las diferentes interpretaciones. Sin embargo únicamente el contexto sociocultural es para esta investigación el de mera importancia; pues en él se vuelca la información general de la cultura, ya que “el lenguaje y los procesos cognitivos evolucionan dentro de la sociedad y las normas que en ella se establecen, así como también están regidos por la influencia de los parámetros culturales.”<sup>341</sup>

El contexto sociocultural al que me refiero, está dirigido hacia el entendimiento de factores sociales y culturales que determinan por un lado la interpretación y mensaje de una fotografía como la construcción de un lenguaje y fronteras del ámbito de la sexualidad e identidad. Además, el mismo permite la transacción de información entre persona emisora y receptora que, pudiendo compartir contexto o no, también pueden compartir o no la lectura discursiva de la imagen. Lo que declara que la intención con la que fue producida una fotografía muta dependiendo de dónde se exponga, qué público la aborde o desde qué perspectiva se enfoque; ya que las posibles interpretaciones cambian dependiendo del manejo de conceptos, valores, elementos y discursos con los que se compone la fotografía y que le confieren una unidad personal, ficticia, como se mencionó en el capítulo anterior. Se trata entonces de la que la espectadora o espectador quiera otorgarle.

De este modo, se declara la intención de que las fotografías del presente archivo serán analizadas, atendiendo especialmente al discurso desde una perspectiva de género, que pretende detectar y elaborar un mapa de perfiles y estereotipos que son clichés o arquetipos en la figuración humana y que me ayudarán a dejar sentadas bases o cimientos que construyen la categoría social de lo que entendemos hoy por *mujer* u *hombre*.

## 5.2 LAS MIRADAS EN LA FOTOGRAFÍA

Otro factor a tener en cuenta reside en la mirada; el vínculo existente entre quien mira y lo mirado, en este caso entre público e imagen. Como se indicó anteriormente, la imagen en sí no muta, sino que se resignifica una y otra vez dependiendo del lugar o

---

<sup>341</sup> Bagés Villaneda, Juanita. *Metáfora e imagen fotográfica*. Tesis doctoral. Dirección José Avello Flórez. Edit. Universidad Complutense de Madrid. 2012 pág. 145

espacio que habite; por su parte, la mirada varía de modo infinito, ya que la persona y, con ello su identidad, va transformándose, rechazando, adoptando, reinventando, reculando..., dependiendo de sus necesidades y configurando momentáneamente una realidad circunstancial. Esto también debe aplicarse tanto a la persona productora de una imagen como a la receptora de la misma.

Centrándonos en primer lugar en la mirada con la que está hecha la fotografía, cabe tener en cuenta que cualquier imagen captada, ya sea de modo referencial o construido, incorpora la mirada “instantánea” de quien estuvo detrás de la cámara; por lo que es imposible retirarla una vez que enfrentamos la fotografía realizada, ya que de aquí emergerá la intencionalidad con la que ha sido producida la imagen. Pero hemos de tener en cuenta, según lo vertido anteriormente acerca del contexto, que esto no asegura que la interpretación sobre la finalidad sea asimilada determinativamente como la/el artista ideara, pues la imagen tiene vida propia y autónoma con respecto a la persona que la produjo y, por su parte, la persona tiene la posibilidad y poder de compartirla o no y el modo en que lo hace, previo análisis sociocultural de los posibles derroteros de la misma; sobre todo en el caso de que la obra se produjera de modo automático y sin voluntad precisa por parte de la creación.

Al margen, y sin que la plena seguridad que la intencionalidad de la mirada sea exactamente interpretada, es importante el carácter o esencia de la misma, puesto que esto ayuda a concretar los factores o pulsiones que llevaron a la/el artista a realizar la obra.

*“Las imágenes en sí (...) están impregnadas de punto de vista; de un doble punto de vista, si se quiere, puesto que contienen por lo menos una mirada y además son ellas mismas miradas indefectiblemente. Acostumbramos asimismo a examinarlas no por lo que realmente dicen, sino por lo que ellas dicen que dicen.”*<sup>342</sup>

Por lo que, al respecto de este dato, cabe matizar que aun dejando un componente azaroso con respecto a la intencionalidad de la fotografía captada -en caso de que no fuera realizada con absoluta consciencia o voluntad; o lo que es lo mismo, dejando al margen el análisis de la intencionalidad de la creación-, sí se tendrá en cuenta en el presente archivo la supuesta intencionalidad de la autora o autor, a partir de la mirada externa o receptora. Es decir, las características y posibles causas y consecuencias de la fotografía observada. Ya que esto permite atender a los conceptos, valores y contenidos referentes a la sexualidad, que persiguen calcular, aproximadamente, el impacto sociocultural que estos tienen sobre el público y, por tanto, la población. Y como bien dice María Acaso (2006), debemos reflexionar sobre “si vamos a dejar de forma controlada y consciente que el mensaje que esta imagen transmite pase a formar parte de nuestros conocimientos o no.”<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Catalá, J.M. Op, cit., pág. 30

<sup>343</sup> Acaso López- Bosch, María. Op, cit., pág. 96

Es por ello, y aquí se evidencia la segunda mirada a la que me refiero, que la espectadora o espectador, educando su identidad y su propia mirada, construye crítica. Una crítica que, enraizada en el activismo se presenta como interesante vía creativo-discursiva del panorama del arte contemporáneo español.

Cambiar la mirada, reinventarla, conlleva ahondar en las relaciones, sugerencias y dispositivos que nos llevan a un significado u otro de la imagen, tanto desde un prisma colectivo, es decir desde aspectos sociales, culturales, económicos, biográficos, etc., hasta individuales, ya que se adhiere intrínsecamente la percepción sensorial, experiencial, reflexiva y existencial y hace que conlleven que nuestra reacción ante la imagen sea una u otra.

Pero hemos de tener en cuenta que:

*“En tanto que pertenecientes a una sociedad que privilegia lo masculino, y como seres integrados en la misma, nuestra visión está por tanto, educada atendiendo a normas privilegiadoras de lo masculino. En ocasiones, nuestra visión ha de transformarse en masculina para comprender determinadas imágenes, mientras que nunca o casi nunca ocurre lo contrario. Por ello es esencial reconstruir esa mirada de poder, esa mirada discriminatoria, que se opone a nosotras y nosotros mismos.”*<sup>344</sup>

Se parte de la idea de que cambiar la mirada con la que se atiende a una imagen, conlleva una labor introspectiva lenta, en ocasiones tediosa y nunca algo totalmente conseguido; puesto que hemos sido educadas y educados en base a una sociedad patriarcal y así ha sido configurada nuestra psique, por lo que el modo de re-interpretar, re-estructurar, representar y razonar dentro de una cultura es una tarea muy costosa que se consigue por medio de la paciencia y siendo esta probablemente la única arma con la que combatir el aburrimiento, la desesperación, la decepción o frustración.

Hemos de tener en cuenta que toda fotografía necesita de un entramado en donde ubicarla para conferir el significado que propone al margen, como se ha mencionado anteriormente, de la intencionalidad creativa; pero ese entramado está casi en su totalidad soportado por la mirada. Ahí es, precisamente, donde, recurriendo a la responsabilidad podemos perpetrar un cambio.

La mirada se presenta como un cambio, puesto que la aprehendida (la patriarcal) no sirve por irrespetuosa y hemos de construir una no androcéntrica, feminista<sup>345</sup> que englobe la trans, queer, discapacidad, diferentes pieles y culturas, etc. En definitiva la que mejor tolere a las múltiples identidades habidas en la naturaleza y sea tolerante con las diversas gamas de deseos posibles y placeres sexuales. Pero ese cambio demanda un

---

<sup>344</sup> López F. Cao, Marián. (ed) *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*. Edit. Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid: Asociación Cultural A-Mudayna, D.L. Madrid 2001. pág 12

<sup>345</sup> Como se vio en el apartado 2, ya lo planteaba Laura Mulvey en su tesis doctoral *Placer visual y cine narrativo* que presentó en la década de los 70.

aprendizaje colectivo; un nuevo *modus operandi* tanto en la creación como en la mirada que la recibe. Por lo que es otro de los cometidos por los que se expone el presente archivo fotográfico, como propuesta didáctica para modular hacia otra dirección la mirada; como revisión, como álbum de entretenimiento, como registro de laboratorio. Según J.M Catalá (2005):

*“La objetividad, libre de miradas, no puede conseguirse ni desde fuera ni desde dentro, pero en cambio quizá sea posible argumentar expresamente desde la mirada para descubrir espacios internos, en este caso de la imagen o del imaginarium, que no afloran fácilmente a la superficie pero que contribuyen a que esta superficie exista”*<sup>346</sup>

Como se dijo al principio del apartado, contexto y mirada actúan como factores interdependientes, pues ambos se determinan y se dan forma recíprocamente. Por otro lado, la mirada y la fotografía estarán en constante metamorfosis, una relación producida por el contexto. Además se planteó que la intencionalidad con la cual fuera producida una imagen tampoco la determina, sino que tan solo puede colaborar a enmarcarla, pero sin que los significados encontrados por el público deban coincidir con los propuestos por la/el artista, ya que será la mirada receptora la que, a partir de su recorrido personal, estime el significado de la obra en sí y la valore en base a su agrado ideológico, estético, sensorial, etc.

Al respecto de este archivo tan solo se atenderá a cuestiones referidas a la representación de los genitales, los géneros, las identidades y la sexualidad; por lo que al margen de que la intencionalidad de la/el artista sea reflexionar sobre ello o no, será mi mirada la que les construya, teniendo como punto de origen las premisas ya mencionadas y recordando las palabras de Susan Sontag cuando declara:

*“A la larga se interpreta en la fotografía lo que ésta debería estar diciendo (...) toda fotografía tiene múltiples significados; en verdad, ver algo en forma de fotografía es enfrentar un objeto a la fascinación potencial. (...) Las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.”*<sup>347</sup>

### 5.3 EL TÍTULO DE LA FOTOGRAFÍA

Finalmente, he querido remarcar la importancia del título en una obra, sobre todo en las fotografías aquí propuestas, porque en numerosas ocasiones el título añade, incorpora, agrega un punto de vista que, en todos los casos, explicita la intención de la creación y, por tanto, colabora en que esta sea comprendida por el público; pues complementa la obra. Según el crítico estadounidense Kelly Devine Thomas “Los

---

<sup>346</sup> Catalá, J.M. Op, cit., pág. 32

<sup>347</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Edit. Nuevas Ediciones de Bolsillo. Barcelona 2010. pág. 33

artistas usan títulos para enunciar, exponer, confundir, frustrar o hasta justificar una desgravación fiscal. Incluso Sin Título sugiere un significado.”<sup>348</sup>

Desde la perspectiva de la creación, poner título a una obra es tarea esencial de la producción de la obra en sí; en algunos casos, a modo de bautismo y de manera consciente se la nombra para que “sea y exista” y, en otras ocasiones, esta es la última decisión que se toma, sin conferirle mayor magnitud; por lo que concede plena libertad a la mirada con la que será recibida la obra, construyendo abiertamente sus propias relaciones con la misma.

Desde el enfoque del comisariado, investigación y otras profesiones, la designación de la obra ayudará a la localización de la misma, ubicación en un museo, etiquetado y catalogación, etc. y facilitará el estudio y análisis de la misma. En cualquiera de los casos, titular una obra ejerce cierto control sobre la mirada del público, pues la direcciona sutil o bruscamente, proponiendo el campo semántico o contexto desde donde la/el artista desean que se lea; es decir que esclarece la dirección de su intencionalidad al enfatizar lo que la persona creadora intenta decir con su propuesta. Esto es: el título actúa como detonante, junto con los demás dispositivos insertados en la imagen, produciendo metáforas.

El título es por tanto un juego retórico simbólico que la/el artista se otorga por haber producido la obra y con el que además, ayuda a anclarla, refiriéndose a los factores que configuran la imagen, a modo de lentes con los que desea que la obra sea vista; o planteando una cohesión distinta entre los factores que la componen.

Sin más dilación, paso a abordar los contenidos vertidos por las fotografías seleccionadas, con la prioridad absoluta de analizar qué se esconde tras la representación del sexo en cada imagen, por tanto la/el lectora/r no encontrará una lectura que se detenga en las problemáticas y resoluciones técnicas -ya que estas serán comentadas de manera superficial y no en todos los casos- sino en los posibles significados ocultos que atañen a cada sexo y que se vierten mediante la fotografía; en todos los casos el sexo está al descubierto y oculta discursos tradicionales o subversivos a través de un mecanismo artístico: la metáfora visual.

Partiendo de este enfoque trataré de hacer un análisis actualizado y con una marcada tendencia no androcentrista de los desnudos representados en España, desde principios de la transición española hasta hoy, contrastándolos con las representaciones más actuales, buscando aquel material en el que aparezcan los genitales; haciendo visible y participes a todas/os las artistas que merecen un hueco en el mundo artístico y que tienen algo interesante que decir.

Tomo como punto de partida la sospecha de que las estrategias políticas de gestión de la identidad y subjetividad, que la sociedad lleva a cabo a través de la fotografía publicitaria, pornográfica, cine, mass media, fotografía científica, etc., tienen

---

<sup>348</sup>[www.picassomio.es/](http://www.picassomio.es/) información para artistas



una respuesta en el ámbito artístico y como si de un círculo cerrado se tratase, éste devuelve con sus muy diversas representaciones artísticas la moneda.

## 6. FOTOGRAFÍA ORNAMENTAL

*“Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.”*

*Susan Sontag*<sup>349</sup>

En este apartado del archivo se recogerán todas las imágenes pertenecientes a lo que he decidido denominar *Fotografía Ornamental o decorativa*. Esta tesis entiende por *Fotografía Ornamental* toda aquella en la que la intención de la persona productora de la imagen es principalmente, atender a aspectos en relación con la forma, la apariencia o el significante de la imagen. Es decir, que la prioridad o pulsión artística que incita a la creación radica en claros intereses y/o fines de carácter decorativo o estético y por ende en relación al concepto cultural establecido como “belleza”.

En este bloque se revisarán las fotografías que atraer al público, desde su cualidad de “ser bonitas”, “suggerentes” o “atractivas”, es su principal objetivo, puesto que no tratan de proponer un discurso voluntario por parte de quien las hizo -la reflexión sobre un concepto, la profundización en los distintos niveles de lectura de la imagen, la demostración concreta de un contexto determinado, etc.- y, sin embargo, están formulando un mensaje incluso cuando en apariencia no tienen ese cometido en cuestión. O dicho de otro modo, a la creación no acompaña un pensamiento, cuestión u opinión conceptual que la persona creadora quiera o necesite expresar; el impacto público que se plantea es únicamente sorprender, atraer, fascinar o seducir a partir de la apariencia de la misma.

Esta sección comprende fotografías donde la/el artista configura una imagen bella, sin tener en cuenta -o al menos no de manera consciente, como veremos a continuación-, el trasfondo que supone dicha acción. En la actualidad, dada la importancia y poder de los medios de comunicación, en sus diversas vertientes de publicidad, cine, arte, entretenimiento, etc. es fácil asimilar que tras una fotografía que, en apariencia no tiene mensaje alguno, precisamente esto está suponiendo, ya en sí, el mensaje. Puesto que, en palabras de Josep. M Catalá (2005):

*“Podríamos decir que el concepto de cultura visual se refiere a una fenomenología surgida en el interior de una construcción ideológica tan naturalizada que es capaz de producir formaciones culturales de segundo grado que ignoran la artificialidad de sus fundamentos.”*<sup>350</sup>

O dicho de otro modo, la disparidad de significantes que envuelven los diversos significados de la imagen, hacen que la tarea de deconstruirlas o resistirse a su embeleso físico y estético sea una labor tremendamente compleja; pero necesaria, si queremos ahondar y acceder a las raíces y el carácter de las mismas, de la persona productora de la imagen, a sabiendas de que una fotografía casi siempre actúa como instrucción cultural.

---

<sup>349</sup> Sontag, Susan. Op, cit., pág. 42.

<sup>350</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 42.

Y, por otro lado, hemos de tener en cuenta que tanto en la obra como en el dispositivo creativo, no subvertir el modo de creación y/o conceptos sobre los que reflexionar, conlleva perpetuar multitud de parámetros y prácticas formales aglutinadas y ya amasadas por la cultura occidental; al tiempo que simultáneamente se invisibilizan otras.

En la mayoría de los casos, cuando no existe más intención que la de cautivar al público mediante la destreza en la propuesta o lo enfático de aspectos formales de la imagen, el peligro de que sea únicamente *bella*, cuando el agente protagonista no es la naturaleza en su globalidad sino las personas, los cuerpos o los sexos en concreto, corremos el riesgo de reproducir patrones o esquemas mentales de estructuración y entendimiento que, en la mayoría de ocasiones, atentan contra nosotras o nosotros mismos.

Aunque proveniente de la literatura, y por tanto de un razonamiento propio de alguien que maneja palabras y no imágenes, pero considerando éstas (palabra=imagen), herramientas equivalentes en los diferentes momentos históricos, el teórico Hans Robert Jauus (1992), razona ciertas cuestiones interesantes a tener en cuenta:

*“La diferenciación del placer estético surgió de la necesidad de su justificación a instancias de la filosofía y la religión. Y hasta la actual reflexión sobre el comportamiento placentero –que estaba en condiciones de independizar la producción y la recepción del arte– siguió, durante mucho tiempo, subordinada a la argumentación retórica y moral”.*<sup>351</sup>

En las palabras de Hans Robert Jauus encontramos que, según él, el eufemismo, ya sea verbal o visual, que termina construyendo “lo bello” surgió a petición o cómo demanda de ámbitos de alta complejidad y difícil entendimiento como la filosofía o la religión, para aclarar y dilucidar cuestiones a la población. Hans Robert Jauus va más allá cuando explicita que este eufemismo, que compone *lo estético*, queda subordinado a lo grandilocuente y lo pretendida y pretenciosamente moral.

Hasta el momento, hemos visto cómo a la hora de componer una fotografía, quedarse en la capa de la apariencia, el envoltorio, puede presentar cierta pobreza ya que esto puede actuar como veladura que, por un lado impide tomar consciencia de los contenidos implícitos que se están manejando en la imagen y, al mismo tiempo, permite la no responsabilidad de la/el artista sobre su reflexión, actuación, opinión y decisión. Pero no solamente esta puede ser una vía por la que anclarse en la fotografía únicamente ornamental. Los aspectos técnicos de la imagen también suelen ser una de las causas por las que multitud de fotógrafas/os sienten fascinación, olvidando lo que están proyectando a partir de sus fotografías.

En la sociedad capitalista occidental, la especialización de las tareas, aficiones, hobbies o trabajos es fundamental para la supervivencia, resultando ingente la cantidad

---

<sup>351</sup> Robert Jauus, Hans. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Edit. Taurus. Madrid, 1992. pág. 61

de energía necesaria dada la infinidad de tiempo, dinero y esfuerzo que se requiere. Además, tal especialización o tecnificación de algo, limita el aprendizaje de otros conocimientos, que llegan a considerarse algo dispersivo o incluso contraproducente, y no complementario e interdisciplinar. En la sociedad occidental del capitalismo, no se comprende la heterogeneidad o diversidad de conocimientos como algo enriquecedor; sino que la competencia desahogada por saber todo sobre una única cosa y el sacrificio individual –con el estrés que todo ello supone– compensarán siempre y cuando se alcance el éxito. En el ámbito artístico si puede ser individual, mejor.

Esto es precisamente lo que ocurre a muchas/os fotógrafas/os, que desean alcanzar tal precisión en lo técnico –en ocasiones hasta límites insignificantes u obsesivos– que quedan enredadas/os en conseguir la *normatividad hegemónicamente correcta de una fotografía*<sup>352</sup>, perdiendo por el camino el interés por lo que estaban diciendo o por cómo y desde dónde lo estaban diciendo; en definitiva, su creatividad.

Por tanto, queda concluir con que tanto la forma como la técnica de una fotografía pueden ser causas por las que realizar consciente o inconscientemente, una “fotografía solamente ornamental”, como las que veremos en este bloque del archivo. Por otro lado, ya hemos resuelto que una “fotografía solamente ornamental” conlleva la carencia de un trasfondo discursivo consciente, pero anteriormente vimos que sí incorpora, de forma inconsciente, un discurso; siendo precisamente el no planteamiento, la no posición intelectual, el no atender a problemática alguna o la resistencia a no politizar y problematizar, el discurso planteado.

En ocasiones, esta libertad o facilidad desemboca en que “el fin justifica los medios.” Es decir, la creación, y más concretamente la obra definitiva, al ser espectacular, bella o hermosa, justifica o consigue desactivar las ideas, opiniones, juicios o contenidos vertidos –consciente o inconscientemente– por la/el artista en su obra; mostrando y demostrando cierta insolidaridad por su parte, que irá a parar al público. Entonces este percibirá –o no–, tal discurso solidario o insolidario y procederá a admitirlo o rechazarlo. Ahora bien, que él público perciba o no los discursos propuestos es solo cosa de esfuerzo y voluntad para aprender a leer las fotografías, pues ya vimos anteriormente la necesaria responsabilidad de este por preguntarse y/o sospechar de lo que se expone; el problema viene cuando el público de manera consciente ante un planteamiento bello pero de discurso insolidario, “lo permite.” Y, con insolidaridad me refiero a los valores, contenidos, juicios y prejuicios, situaciones y conductas que sobre las personas que aparecen en la fotografía se generan.

Recurro a las palabras de Manuel Fandos y M<sup>a</sup> José Martínez Zaragoza, quienes, tratan de averiguar las posibles causas que nos llevan a ello:

---

<sup>352</sup> En mi opinión, aunque es importante la técnica y realización de una fotografía ya que repercutirá en el acabado final, esto no puede ser un elemento constreñidor a la hora de disfrutar creando y resolviendo creativamente una imagen. Pues, estos parámetros son un sistema de normas preestablecidas que en ocasiones llevan a las fotógrafas y fotógrafos a desarrollar cierto pánico o fobia si no son cumplidas con exhaustividad al tiempo que no están desarrollando todas sus potencialidades creativas.

*“El vacío espiritual, el sinsentido, la vulgaridad, la miseria humana, el cambio de una vida del bien-ser por la del bien-estar que nos está proporcionando el vivir moderno.”*<sup>353</sup>

Más adelante concretan:

*“Cómo no hay compromiso ni con el pasado ni con el futuro, como no hay vinculación alguna ni con nada ni con nadie, es natural que la ética de paso a la estética. Se acabaron los compromisos con mayúscula, nada está prohibido. Hay que transformar los deseos por cambiar el mundo por los de dedicarse a cantar la alegría de vivir. Parece que lo único en lo que vale la pena perder energías es en la realización personal.”*<sup>354</sup>

El vacío al que aluden o la intención de responsabilidad discursiva en el arte, no radica en algo concreto sino en multitud de elementos que confabulan el hecho, a veces compulsivo, por realizar imágenes donde lo importante es “lo estético” o la demostración de una exquisita técnica formal. La educación direccionada en las instituciones, las instrucciones recibidas desde la infancia, el miedo, los prejuicios y el caos de la era actual, consiguen que este (hostil) camino sea realmente difícil de sortear y, a veces, no siempre sorteable. Por otro lado, llegado el momento de dejar atrás la adolescencia, cuando ya se está veteranamente en la juventud, cada reflexión, acción o lógica de pensamiento de las/los artistas, -que tienen (mos) un respaldo económico que permite poder dedicarse a lo artístico y, por tanto, atender a cuestiones que no son de primera necesidad- deberían (mos) incorporar la responsabilidad discursiva sobre las fotografías y obras que manejan (mos) y producen (mos) ya que estamos cooperando en el rumbo y dirección cultural de Occidente.

El segundo aspecto concerniente a lo que esta investigación entiende por *Fotografía Ornamental*, reside en el punto de partida de que toda fotografía puede ser definida, según Roland Barthes en tres niveles: por su mensaje lingüístico, por el denotativo y por el connotativo. O lo que es lo mismo, por su carácter comunicativo, sus cualidades morfológicas y sintácticas. Sin querer ahondar en exceso sobre tales cuestiones, sí es preciso matizar que con aspectos denotativos o morfológicos me estoy refiriendo a aquellos elementos concretos que configuran la imagen; como el punto, la línea, la textura, el ritmo, etc.; dichos elementos se organizan de una manera determinada, en función a una base que estructura una composición de la que podemos identificar una *morfología* concreta. Además, estos elementos son de carácter monolítico e inmutable, es decir que no varían o evolucionan respondiendo a los diversos cambios culturales, históricos, conceptuales, políticos, etc.

Por el contrario, los que sí lo hacen son los que competen directamente a la *Fotografía Ornamental*; pues esta, debido al carácter decorativo, afable y atractivo de su

---

<sup>353</sup> Fandos, Manuel. Martínez Zaragoza, M<sup>a</sup>José. Artículo *Ética y estética de la imagen*. Comunicar 9. 1997. [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/634151.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/634151.pdf) pág. 37-42

<sup>354</sup> *Ibíd*em

intención, suele recurrir al uso de factores connotativos o sintácticos, lo que implica que elementos procedentes de ámbitos como la lingüística, gramática, literatura, etc. se reubiquen en el campo de la imagen, permitiendo así el enriquecimiento y posibilidades de profundización de lectura ya que, implícitamente varían el mensaje visual y modifican el discurso. Por lo tanto, los aspectos connotativos o sintácticos entrelazan o estructuran la relación de tales elementos abstractos que también componen y configuran la imagen.

Retomando la definición de *Fotografía Ornamental* cabe reiterar, como se mencionó con anterioridad, que dicho tipo de fotografía suele recurrir a este nada insólito dispositivo. Pues aunque donde más se emplea es en la fotografía publicitaria, también suele recurrir a la retórica de las expresiones literarias o tropos donde, en este caso, la imagen se apropia de las mismas para agenciarse un nuevo significado. O dicho de otro modo, las figuras literarias son recursos de expresión que se diferencian de lo usual y tienen por finalidad enfatizar o remarcar aspectos expresivos o estilísticos; sin embargo ya no solo desde la lingüística, semiótica, literatura o semántica pueden ser abordados, sino que la imagen también es usuaria de los mismos, y por parte de la *Fotografía Ornamental* casi siempre la metáfora visual, alegoría, metonimia, comparación, hipérbole, personificación, etc. suelen estar presentes. Esto se debe a que en ella se pone especial énfasis en captar al público mediante la apariencia, por lo que el uso de tales artificios de retórica, ayudan a que la imagen termine resultando especialmente emotiva y persuasiva. En palabras de la doctora Marián López Fernández Cao, “en la imagen, la retórica puede entenderse como la transgresión fingida a una norma.”<sup>355</sup>

Iremos detectando cuales de estos recursos actúan implícita o explícitamente en cada imagen de las seleccionadas en el archivo que compila las *Fotografías Ornamentales*.

Una vez vertidas las diversas cuestiones que pueden atañer al conflicto de la *Fotografía Ornamental*, paso a enumerar las diferentes secciones aquí aunadas -por unas cuestiones u otras- sobre las que profundizaré, matizando a continuación. No debemos olvidar que esta clasificación se ha hecho a partir del mecanismo artístico empleado por la/el artista que confiere una representación concreta a los genitales.

Dicho esto, *Fotografía Ornamental* comprende: sexos metafóricos, sexos paisajísticos, sexos evocativos o imaginativos, sexos irónicos y sexos explícitos.

## 6.1 SEXOS METAFÓRICOS

En esta sección se aglutinan las fotografías archivadas en las que el mecanismo es simple y explícito, se alude a los sexos a partir de la metáfora visual en su estado más

---

<sup>355</sup> Dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=158034

puro y fácil de detectar, ya que, la fotografía en cuestión plantea de manera diáfana el juego de trasladar simbólicamente un significado por otro figurado; o más concretamente; el de situar un objeto en el lugar del sexo.

Este mecanismo puede ser llevado a cabo desde muy diferentes perspectivas, en ocasiones desde lo meramente visual se alude a lo conceptual, a la lingüística, a un mito cultural, una costumbre tradicional de la cultura occidental, etc. Además, este ejercicio de metaforización o metamorfización de los sexos puede ser de manera sutil y sugerente o de un modo categórico, radical y libre de preámbulos. Habrá que ir analizando cada uno de los casos propuestos para aproximarnos al discurso que subyace tras el retrato del sexo en cuestión, la sexualidad en toda su complejidad y las condiciones que llevan a todo ello. Pero antes debemos acotar la idea de metáfora visual como herramienta, dispositivo o recurso creativo de representación.

### **6.1.1 La metáfora visual como herramienta de representación.**

*“Son poderosas las metáforas que aglutinan una gran cantidad de significado de forma condensada y también tienen un atractivo estético y emocional.”*

Vera John-Steiner<sup>356</sup>

Si buscamos qué significa *metáfora* según la Real Academia Española de la lengua, vemos que aparece:

*“Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión.”*

Observamos cómo la definición hecha por la RAE implica única y exclusivamente a la literatura o la lingüística y, aunque originariamente la metáfora naciera como recurso específico de estos ámbitos, en la sociedad actual “una imagen vale más que mil palabras”, por lo que podemos constatar que la imagen trata de suplantar y en ocasiones lo consigue totalmente, a las palabras.

Sin un exhaustivo examen de la imagen, sus posibilidades y herramientas comunicativas, es difícil extraer el verdadero significado que una metáfora visual nos propone; a sabiendas de que mediante las imágenes y su poder discursivo, se permiten y posibilitan unas cuestiones y no otras, por posicionar en el punto de mira aspectos concretos que dan prioridad a determinadas intenciones e intereses. Es por ello que se organiza, de manera ineludible, la necesidad de detectar las metáforas visuales y su consiguiente deconstrucción para acceder a la raíz de la propuesta; con el cometido de

---

<sup>356</sup> John-Steiner, Vera. *Note books of the Mind. Explorations of the Thinking*, New York. Edit. Oxford University Pres. Oxford, 1997. pág. 88

que la incorporación discursiva que plantean se haga de manera consciente por la espectadora o el espectador y, por ende, teniendo en cuenta, las cuestiones ideológicas que la imagen de modo intrínseco plantea; puesto que de modo inconsciente, la imagen y su discurso ya penetra a nuestro interior.

Antes de entrar en la valoración de las opiniones de teóricas y teóricos que sobre esta cuestión han vertido ideas y pensamientos, considero pertinente abordar *la metáfora visual* desde mi particular punto de vista, para dejar sentados ciertos fundamentos teóricos y que puedan ser complementados posteriormente por las opiniones que mencionaba.

El objetivo primario de ahondar en la *metáfora visual* es analizar sus posibilidades e incidencias en el proceso de interpretación de los mensajes que apoya.

La metáfora, entendida en términos literarios, es uno de los recursos más complejos que se emplea, pues en ella pueden estar originándose, simultáneamente, todos los demás: hipérbole, comparación, sinécdoque, símil, personificación, etc. Ya sabemos qué se entiende por metáfora literaria, y aunque es fácil extrapolar su significado al ámbito de lo visual, es necesario que dispongamos de una definición concreta al respecto. La *metáfora visual* permite, mediante una representación visual, que el público reconozca lo representado y entienda el nuevo significado o propósito que se le atribuye a la nueva representación. De este modo, se establece una relación de identidad comparativa entre elementos, paradigmas o conceptos, sin necesidad de recurrir a nexos que los relacionen.

Podemos determinar tres factores destacables que la metáfora visual y la literal comparten: En primer lugar disponemos de un concepto al que la metáfora se refiere; en segundo, tenemos al elemento por el cual es suplantado; y por último, la metáfora conlleva el vínculo existente entre ambos factores; es decir, lo que a esta tesis interesa más: el discurso.

Para comprender de modo fácil lo aquí explicado, pongamos por ejemplo que la imagen plantea un globo terráqueo o mundo en el vientre de una embarazada. En este caso, dicho globo permite ubicar la localización donde se halla la metáfora: en el vientre de la embarazada, un espacio-lugar donde se gesta la vida. En segundo término, se intercambia el significado del vientre materno por el del globo terráqueo o mundo, en cuyo caso se produce también el intercambio de valores de los elementos y, con ello, el significado de la nueva imagen. De este modo, el mensaje final sería que una embarazada es, a escala reducida e individual, el lugar donde se materializa la vida y conviven todos los agentes que permiten ser y estar al mundo.

Por su parte, Juanita Bagés Villaneda explica acerca del recurso que analizamos:

*”Lo que ha llevado a señalar la presencia de la metáfora, al igual que en el discurso, como un recurso estilístico, un elemento de las expresiones artísticas que se limita al placer visual del observador. Por otra parte, la segunda –y menos difundida–*



*teoría reconoce el poder creativo de la metáfora y su importancia en los procesos cognitivos del hombre, así como en la manera de relacionarse con su entorno*”<sup>357</sup>

Pero para reconocer la incidencia cognitiva de las metáforas visuales en la lectura de imágenes debemos profundizar aun más y acotar el campo que estudiamos. Investigar las características de la metáfora nos ayudarán a ello.

- La metáfora visual genera conocimiento. Por tanto, es necesario que se articule del modo más simple para llegar al máximo de público posible. Por eso se organiza a partir de todos los lenguajes humanos: visual, verbal, conceptual, etc.
- La metáfora visual consiste en una representación y supone un intercambio de significados, una realidad concreta que es modificada por otra nueva.
- Esta asociación de significados entre un elemento que se intercambia por otro, siempre conlleva mostrar o ensalzar ciertos aspectos. Simultáneamente, oculta otros.
- La metáfora visual tiene sus raíces en la experiencia vital y cultural, por lo que mantiene su lógica interna con coherencia, al manejar los dos dominios.
- La metáfora visual permite categorizar estereotipadamente.
- La metáfora visual maniobra tanto en la percepción concreta del sujeto como en la cultura donde se plantea.

De modo, y tratando de especificar un poco más las características ya mencionadas, la *metáfora visual* conlleva:

- La intervención de determinados conceptos, elementos u objetos que no formaban parte de la composición formal de la imagen y que ahora proponen un nuevo significado, construyendo culturalmente esta posibilidad.
- El intercambio entre los elementos es posible debido a las asociaciones mediante paradigmas, personajes, mitos, etc. pertenecientes a una misma cultura.
- La metáfora visual tiene su base en la experiencia cultural, por lo que se activa o reaviva en el grado en que el público tenga recientes las referencias con las que opera.
- Para resultar novedosas y creíbles, las metáforas visuales nuevas, han de hacer alusión a la vida contemporánea actual.
- Cuanto más prototípicas o fácilmente identificables sean las metáforas visuales propuestas a mayor rango de personas podrán llegar.

Anteriormente dije que la *metáfora visual* está vinculada a la experiencia visual y cultural. Quiero añadir que esta asociación se produce por medio de un conjunto de factores de la experiencia occidental, que son aprehendidos como una globalidad antes que como un agregado de partes. Las experiencias naturales se producen por medio de nuestro cuerpo: capacidades y potencialidades de cada persona, percepciones innatas, carácter inmunológico de cada ser, etc. interactuando con el medio físico, con espacios, la naturaleza, manipulación de objetos, realización de movimientos, etc. o bien,

---

<sup>357</sup> Bagés Villaneda, Juanita. Tesis doctoral. Op, cit., pág. 190

mediante la interacción en instituciones con otras personas pertenecientes a la cultura occidental, como instituciones sociales, económicas, religiosas, etc.

Un último detalle a tener en cuenta: todas estas experiencias vitales nunca son universales, siempre son personales y, por tanto, originales. Es la cultura la que a modo de reglas del juego, homogeneiza las experiencias para facilitar el entendimiento entre personas.

Una vez que hemos tratado de esclarecer al máximo la *metáfora visual*, podemos ver qué piensan al respecto otras autoras y autores.

El lingüista Charles Bally opina sobre la metáfora que “no es otra cosa que una comparación en la que el espíritu, ignorante de la asociación de dos representaciones, confunde en un solo término la noción caracterizada y el objeto sensible tomado como punto de comparación.”<sup>358</sup>

Por su parte, Julio Cortázar, en un texto en el que habla sobre la relación entre literatura y fotografía, expone:

*“La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.(...) (Las fotografías/os) definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.”*<sup>359</sup>

La posibilidad de la *metáfora visual* es un concepto del que todavía no se ha teorizado en profundidad. En la mayoría de los casos se recurre a ella como algo meramente experimental o inconsciente; sin embargo, su uso es constante puesto que se

---

<sup>358</sup> Henry, Albert. *Métaphore et Métonymie*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique. Bélgica, 1984. pág. 77

<sup>359</sup> Texto extraído de [elpatiodeldiablo.blogspot.com.es/2011/04/julio-cortazar-habla-sobre-la-relacion.html](http://elpatiodeldiablo.blogspot.com.es/2011/04/julio-cortazar-habla-sobre-la-relacion.html)

plantea como una de las herramienta más resolutivas; ya que alcanza casi instantáneamente el fin concreto que persigue, y, por ende, se presenta como algo irrenunciable para las/los productoras/res de imágenes.

Por su parte, Trevor Whittock, que analiza en profundidad la relación existente entre las metáforas y el cine, plantea:

*“Las teorías de la metáfora están muy relacionadas con las teorías de la imaginación y con los procesos y las estructuras que la imaginación emplea. El estudio de la metáfora conduce por un lado hacia la psicología cognitiva, con su interés en los procesos mentales que fundamentan la percepción y la categorización mental, y por el otro hacia la retórica y las estrategias de la comunicación”*<sup>360</sup>.

Por su parte la teórica Carole S. Vance (1989), compiladora de debates entre mujeres, recoge ciertas cuestiones que razonan con respecto a las metáforas y el sexo:

*“No es fácil comprender que las representaciones visuales (las películas, los cuadros, incluso las fotografías) no son literales ni realistas; revelan un estilo, un énfasis, una perspectiva que plantean al observador preguntas sobre la relación que hay entre lo que se representa y lo que es. La presencia del artista destruye lo que se representa y lo que es. La presencia del artista destruye la ilusión de objetividad. Los informes científicos, la ficción, los diarios, las cartas, los estudios sociológicos, las relaciones humanísticas son también, en distintos grados, productos culturales. Hasta el formulario más orientado hacia lo empírico requiere un marco cultural de organización, un código de significación, un lenguaje que clasifique los sentimientos y el cuerpo.”*<sup>361</sup>

Y, más adelante se plantea:

*“¿Cómo percibe la opinión pública las representaciones sexuales? El postulado de un significado universal es económico y eficaz, pero puede ser erróneo.*

Si queremos estudiar la sexualidad necesitamos más información sobre las reacciones individuales a los símbolos y a las imágenes. Necesitamos saber lo que la espectadora trae consigo a fin de hacer una interpretación: un marco cultural, resonancias, conexiones y experiencias personales. La cuestión del contexto es también importante, ya que los espectadores interpretan los símbolos de distintas maneras según el material en el que se presenten, según la relación que tengan con otros símbolos y según los marcos interpretativos individuales, que son algo idiosincrático.”<sup>362</sup>

Desde una perspectiva feminista y abordando la imagen como algo que construye al concepto, las compilaciones de Carole S. Vance demuestran la necesidad

---

<sup>360</sup> Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*. Edit. Cambridge University Press. Cambridge 1990. pág.3

<sup>361</sup> S. Vance, Carole. Compila. *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Talasa ediciones. Madrid, 1989. pág.26

<sup>362</sup> *Ibíd*em

de permanecer alerta ante los símbolos y metáforas visuales que estructuran nuestro modo de pensar y estilo de vida, trayectorias e intereses. Y añade:

*“Dar por hecho que los símbolos tienen un significado unitario, el que les asigna la cultura dominante, significa dejar de estudiar la experiencia y el conocimiento de los símbolos en los individuos, así como la capacidad individual de transformar y manipularlos de una forma compleja que se nutre del juego, la creatividad, el humor y la inteligencia. Esta suposición concede a la cultura oficial una hegemonía que ésta afirma poseer, pero que raras veces posee. Dejar de lado el potencial de cambio es colocar a las mujeres, sin pretenderlo, fuera de la cultura, salvo como receptoras pasivas de los sistemas oficiales de símbolos. Es seguir negando la existencia de lo que la cultura oficial siempre ha intentado hacer invisible; esto es, las complejas luchas de los grupos marginales para luchar contra la opresión mediante la resistencia simbólica, además de la cultura y la política. Los símbolos oficiales pueden usarse tanto para desvelar la cultura como para burlarse de ella.”*<sup>363</sup>

Las palabras de Carole S. Vance advierten y ponen en relación los diferentes mecanismos que pueden envolver a las metáforas visuales cuando se utilizan para hablar de personas o sobre alguna cualidad de ellas. Es importante recordar que tanto muestran como ocultan y, sobre todo direccionan la atención; ya que se dan por supuestas determinadas cuestiones con la intención de que sean realmente suposiciones asimiladas por la persona receptora, y no puestas en entredicho. Por lo que toda metáfora visual conlleva cuestiones visibles e invisibles.

Según Arthur Coleman Danto, filósofo y crítico de arte, “Las metáforas existen gracias a la verdad de que la mente se ve afectada por las representaciones (...) si perdemos de vista el poder psicológico de la metáfora y la consideramos meramente una forma de hablar – o en el caso de las imágenes, como una especie de emblema manierista –habremos perdido de vista algo que es crucial en la metáfora y en nosotros mismos.”<sup>364</sup>

También Hans Blumenberg (1995), alude a algo parecido cuando dice: “La metáfora es una proyección, un antropomorfismo sojuzgador de la naturaleza al servicio del sujeto que se refleja en ella.”<sup>365</sup>

Todas las definiciones vertidas evidencian la necesaria mirada subjetiva de la persona que plantea la metáfora. Sin embargo, resulta paradójico que un dispositivo imprescindible para el proceso metafórico (la subjetividad) se diluya en la propia metáfora siendo conjuntamente codificada con ella; ya que en la mayoría de los casos no se tiene en cuenta a su recepción. Más adelante, Hans Blumenberg explicará (desde la literatura) la imposición que la metáfora conlleva, si no se gestiona como mero

---

<sup>363</sup> Carole S. Vance. Op, cit., pág. 33

<sup>364</sup> Catalá, Josep M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Edit. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2005. pág. 406.

<sup>365</sup> Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Edit. Visor DL. Madrid, 1995. pág. 33

ejemplo subjetivo, ya que, la metáfora visual trata instantáneamente de instruirnos en un concepto, afianzando un significado que pretende ser global aun sin valía para serlo:

*“Enigmática es la razón por la cual la metáfora, por lo general, “se soporta.” Su distinción puede explicar el que aparezca en la retórica como “formato del discurso”; pero no se comprende tan fácilmente que también se acepte en contextos objetivos. De hecho, en todos y cada uno de estos contextos la metáfora constituye un eminentemente un estorbo. Si con la fenomenología consideramos a la consciencia, en cuanto “afectada” por los textos, como una estructura de prestaciones intencionales, toda metáfora pone en peligro su “concordancia normal”.*<sup>366</sup>

Por su parte, Juan Luis Moraza (1990), reflexiona: “la metáfora se entiende usualmente como esa transferencia de lo sensible a lo inteligible, y de lo indecible a lo dicho.”<sup>367</sup> Y, posteriormente, vincula lo metafórico con lo que no puede ser dicho; hallando relación entre esto y lo religioso:

*“Todo ha sido utilizado como metáfora para decir lo indecible. Todo, como metáfora de lo religioso, que era supuesto la sustancia de todo. Lo religioso el referente esencial de la realidad que como tal debía quedar oculto por sus signos. (...) Una transfiguración de lo indecible en lo dicho, convierte todo en metáfora de lo religioso, que prohíbe naturalmente el uso de lo religioso como metáfora de otra cosa que no sea lo indecible. Nuestra distancia no solo lo permite, sino que lo hace conveniente. Se trata de invertir el sentido de la dirección metafórica. De eliminar el punto de vista del fracaso, pues el interés en la metáfora religiosa no conlleva religiosidad. (...) Este es entonces el punto álgido de un eterno retorno religioso que se predestina a sí mismo en forma de muertes y resurrecciones sucesivas, en supuestas disputas y diferencias. Esta nueva dirección mira de otro modo lo que ya se había convertido en cotidiano.”*<sup>368</sup>

Según Moraza, la metáfora es la transmisión de que *lo imposible de decir* llegue, por medio de la emoción, a ser recibido por la persona receptora; y también explica: “En el mito, un relato dramatiza ciertas estructuras de la realidad en nuestra relación con ella. En el mito, una realidad equivale a un sentido. (...) Simulación es entonces estimulación.”<sup>369</sup>

Sin embargo, Josep M. Catalá (2005), ahondando sobre la imagen, propone: “La metáfora extrae de los elementos del mundo visual los más “generales” para situarlos imaginariamente en el campo visual”<sup>370</sup>. Y una vez que Catalá se centra en la metáfora como recurso visual, matiza: “Las imágenes metafóricas, (...) tienen la ventaja sobre las

---

<sup>366</sup> Blumenberg, Hans. Op. cit., pág. 98

<sup>367</sup> Moraza, José Luis. *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Edit. Departamento de Cultura, Educación y Turismo de Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa. 1990. pág. 81

<sup>368</sup> Moraza, José Luis. Op. cit., pág. 61

<sup>369</sup> Moraza, José Luis. Op. cit., pág. 64

<sup>370</sup> Catalá, Josep M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Edit. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions. Barcelona 2005. pág. 373

metáforas lingüísticas de que dejan muy clara la capacidad del mecanismo metafórico de crear nuevas ideas.”

Según Josep M. Catalá, cada metáfora está formada por dos componentes: el que el teórico denomina como *formal*; que es la parte intrínseca a la metáfora en sí, ya que contempla la vía o dispositivo de la herramienta; es decir visual, textual, etc. y que ayuda a localizar el tipo de metáfora sobre la que tratamos; y el componente *psicológico*. Este puede estar visible o funcionar de manera invisible pero, al igual que el anterior, es, necesariamente, omnipresente. Por otro lado, Catalá localiza un elemento emocional -de imaginación o percepción- como causa y punto de partida de la metáfora; lo que le lleva a razonar que, tras haber viajado introspectivamente entre dos dominios (la realidad objetiva y la subjetiva), se genera la necesidad o impulso de compartirlo con otra persona. Este material compartido de la experiencia se traduce en la metáfora. Ahora bien, según Catalá, lo metafórico, ya sea visual o verbal, tiende a mecanizarse, y argumenta dos posibilidades sobre el porqué de esta cuestión.

En el plano de lo verbal, considera que el neologismo finalmente termina por designar una situación carente de emocionalidad; o lo que es lo mismo, “que la realidad se amolda a la metáfora.” Pero en la metáfora visual Catalá arguye: “la forma sigue siendo capaz de crear emociones, aunque estas no tengan ninguna conexión con la original.”<sup>371</sup>

Lo que deja claro es que, en ambos planos, es necesaria la emoción para producir la conmoción; algo clave en el proceso metafórico, pues de lo contrario no podrá transferirse el contenido o significado concreto. Además, Catalá plantea el gran debate sobre el que ya alertaba Carole Vance a finales de los ochenta, cuando manifiesta:

*“Quizá la crítica más acérrima de la metáfora se haya efectuado desde el punto de vista de su pareja retórica, la metonimia, convertida por determinada tendencia feminista en estandarte de la superación de algunos vicios culturales que estarían enraizados precisamente en un pensamiento metafórico.”*<sup>372</sup>

Numerosas teóricas y teóricos han pasado mucho tiempo divagando, reflexionando y argumentando los pros y contras del mecanismo metafórico, analizando las intenciones, causas y consecuencias de ello, surgiendo este tema como uno de los más controvertidos por las infinitas problemáticas y esencias que radican en el concepto de metáfora en sí y las diversas perspectivas desde donde puede ser abordada.

Por ejemplo, la escritora Ina Cumpiano detecta tras la metáfora toda una lógica de pensamiento patriarcal; pues la considera como algo totalitario, reduccionista, jerarquizante, concreto y determinado que categoriza tomando parte o posicionándose sobre algo; ya que incide en el mecanismo dual o pares dicotómicos. Sin embargo, según Cumpiano, la metonimia ofrenda disfrutar de la diversidad de las categorías, sin

---

<sup>371</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 406

<sup>372</sup> Catalá, Josep M. Op, cit., pág. 380

tomar partido ni jerarquizar a ninguna, dejando visibles los necesarios nexos de asociación entre unas y otras.

Muchas autoras y autores consideran la metáfora como la exageración de la metonimia. Por su parte, Hugo Antonio Pérez, en las conclusiones de su ensayo *La teoría social como metáfora visual*, manifiesta:

*“La utilización de metáforas visuales para caracterizar la teoría ha sido dominante en Occidente; y por lo tanto es útil como clave hermenéutica para seguir su desarrollo, pero en forma alguna ha sido hegemónica. (...) A la visualización racionalizadora siempre se enfrenta la huida hacia lo emotivo. Frente a la cuantificación, la interpretación cualitativa. Frente a la racionalización burocrática encantadora y la pérdida de sentido, la esperanza carismática reencantadora, etc. Son múltiples manifestaciones de un mismo fenómeno civilizatorio.”*<sup>373</sup>

Y apunta:

*“La teoría social no ha escapado a ello y el siglo XX puede ser caracterizado por los múltiples intentos de romper la primacía de las metáforas visuales para referirse a lo social. Conatos que han derivado en juegos metafóricos de diversa índole, desde la fenomenología hasta las teorías feministas y las “queer theories.”*<sup>374</sup>

Habiendo analizado las características fundamentales de la metáfora en todas sus vertientes, me dispongo a abordar las visuales, para desentramar algunos de los discursos que pueden conllevar y que tratan de generar conocimiento. Un conocimiento no siempre correctamente evaluado.

En primer lugar, se muestran las fotografías que plantean el ejercicio metafórico mencionado pero lo hacen, precisamente, por medio de la ocultación o ausencia del sexo. Es decir, se explicita su presencia sin ser necesario exponerlo al descubierto.

En la fotografía seleccionada de Chema Madoz, hemos de tener en cuenta dos aspectos que enriquecen sobremanera la propuesta: por un lado asistimos a la representación de un cuerpo y sexo que en realidad está presente sin verdaderamente estarlo, puesto que el cuerpo no está desnudo ni por tanto el sexo queda al descubierto, como se mencionaba anteriormente; sin embargo, la adecuada colocación de los elementos en el encuadre fotográfico permiten que la mirada, y más específicamente la mente, construyan lo que se percibe por medio de la sugerencia; es decir que mirada y mente configuran a partir del imaginario lo que sentimos, con total seguridad, que vemos. En segundo lugar, es preciso matizar que el fotógrafo lleva a cabo tal complejidad de dispositivo, debido a que su interés no reside en la figura humana en sí, sino más bien en tratar a esta como un elemento más, o lo que es lo mismo, para la construcción objetual que le ocupa.

---

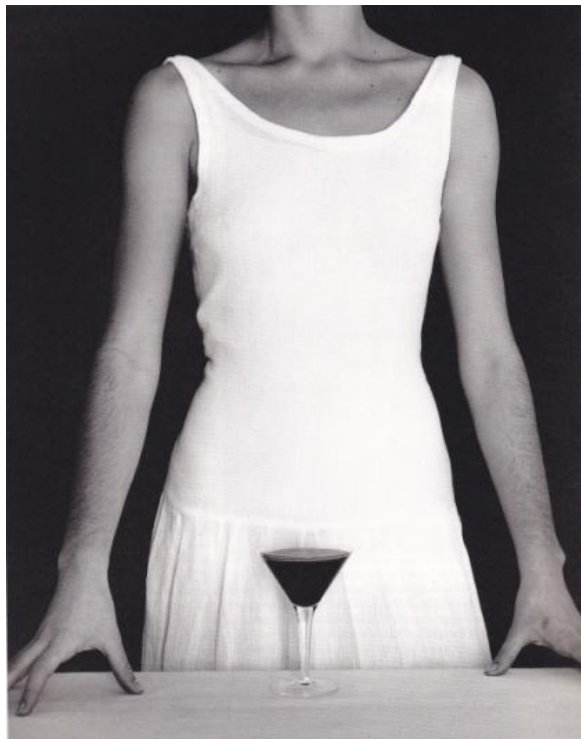
<sup>373</sup> Revista de ciencias sociales Aposta. [www.apostadigital.com](http://www.apostadigital.com) ene/feb/mar 2009. pág. 14

<sup>374</sup> Revista de ciencias sociales Aposta. [www.apostadigital.com](http://www.apostadigital.com) ene/feb/mar 2009. pág. 15

Así lo expresaba en uno de los periódicos de mayor repercusión:

*“Hasta los años noventa fotografié figuras humanas, pero me di cuenta que no participaban en la imagen, que no cuentan nada de lo que esconden. Por eso me pasé a los objetos”*.<sup>375</sup>

Habiendo matizado ambos aspectos, paso a la profundización del imaginario sugerido por esta fotografía en concreto; en la que Chema Madoz, mediante su particular lenguaje poético metaforiza al sexo femenino a partir de una copa de cóctel que contiene un líquido oscuro. Las sugerencias a las que podría estar aludiendo son varias: en primer término se trata de un cuerpo femenino fragmentado, donde el juego de contrastes entre negro, blanco y grises propone toda una imbricada red de símbolos. Occidentalmente, el blanco neutro y aséptico del vestido se asocia con la pureza, por lo que en este caso se sugiere la integridad de la persona retratada; que al no aparecer su rostro, carece de subjetividad y queda perdida en la globalidad. Mediante ello y de manera intrínseca a ese discurso, la representación de Chema Madoz extrapola este carácter de pureza e integridad a todo el sexo femenino, que conlleva la insinuación de este, en tanto que delicado y elegante, es también un objeto fácilmente consumible, ya que metaforizándolo en una copa y con un licor, incita a ser bebido. De tal modo se establece una equivalencia entre el sexo de las mujeres y el vino, un dicho cultural muchas veces mencionado cuando se hace referencia a los diversos placeres de la vida, desde una perspectiva patriarcal.



Chema Madoz/ *Sin título*. 1980-1985

---

<sup>375</sup> El país. 9/4/13



Así, emana de esta imagen cierto guiño a dichas creencias y pensamientos, al tiempo que el vino en dicha copa, alude a estratos sociales o contextuales acomodados, y simultáneamente hace referencia al cristianismo, pues el cáliz y el vino simbolizan la sangre de Cristo. Pero quedando al margen la problemática o el debate de muchas mujeres que, adscritas al cristianismo, sufren el rechazo que la religión muestra por la sangre que no proviene de Cristo, sino de ellas: la menstrual.

Por su parte, la comisaria Oliva María Rubio, alaba su obra y matiza concretamente sobre su metodología artística:

*“[Chema Madoz trabaja] sin hacer una clara crítica social, sin hacer alusiones a la codicia, a las drogas o a la fragilidad del ser humano.”*<sup>376</sup>

Koldo Chamorro sitúa en otro pubis femenino fragmentado la proyección en sombra de una folclórica española. En un principio, esta fotografía puede robarnos una sonrisa, dada la genialidad del autor; pero si reflexionamos sobre su propuesta podemos ver que lejos de la ingenuidad pretendida, el discurso subyacente toma otra forma. En este caso, la sombra de la sevillana alude a un estereotipo femenino tradicional de la sociedad conservadora española; una mujer que se atiene a los esquemas y patrones impuestos por la tradición. Es decir: su espacio personal será el ámbito privado, el hogar y la crianza de la familia, y solo accederá al público como acompañante del varón o en solitario si va al mercado, pero en todos los casos será imprescindible la atención y cuidado de su aspecto físico; puesto que la identidad de la tradición cultural recaerá doblemente sobre ella, como ocurre en casi todas las culturas y ya numerosas teóricas y teóricos se han esforzado por teorizar.



Koldo Chamorro/Título desconocido. Año de realización desconocido

---

<sup>376</sup> *Ibídem*

Con esta fotografía, Koldo Chamorro, disfrazado de sorna, parece estar diciendo a las mujeres que saquen la sevillana que llevan dentro; y traducido a lo antes mencionado, se reduce a: encárgate de lo que la tradición espera de ti, siendo mujer no podrás escapar de ello -la casa, la crianza y estar guapa al estilo flamenco-, y de manera implícita sostiene: y por amor, aguanta lo que te echen. Con los innumerables peligros que conlleva todo amor tradicional y romántico.

Por su parte, con motivo de la muerte del artista, en un artículo aparecía:

*“Su mirada, desligada de cualquier discurso oficial, la fijó con razón en elementos de gran solvencia identitaria; los ritos religiosos y los de paganía, la vida de los pueblos y sus tradiciones seculares (...) la tauromaquia, los mitos, los símbolos (la cruz cristiana), el folklore, los oficios y todo lo que olera a pura acción etnográfica.”*<sup>377</sup>

Precisamente, esa mirada que se plantea como objetiva e ingenua es la que permite que sus intereses fueran concretamente estos y no otros. Las palabras de otro artículo lo confirman:

*“Koldo prefería hundir sus motivos y sus decisiones en la tradición sin preocuparse por lo venidero. Prefería mirar hacia atrás para saber quién era y de dónde venía, mientras avanzaba a toda velocidad hacia delante, sin miedo.”*<sup>378</sup>

La propuesta de Geles Mit nos lleva por otros derroteros; en esta fotografía *Amor inconmensurable*, la metáfora propuesta para el sexo femenino es la imagen de una niña – según su vestuario- que mira hacia arriba. En principio, no sabemos si se trata de su hija o si se mira a sí misma ya en la etapa adulta, pero se respira cierta ternura y benevolencia en esta metamorfización. La niña mira a su supuesta madre reclamando atención, cariño y orientación desde el lugar de donde vino, como hija y para tejer la imprescindible red entre ellas, ya que comparten misma experiencia sexual en la vida. La propia artista explica:

*“El título habla del amor inconmensurable, inmenso entre madre e hija; o dicho de otro modo, el de una niña hacia el ser que de algún modo la protege, literal y metafóricamente... mostrado en los brazos que la acogen, como presencia-ausencia de la madre y sus manos. Por eso, aparece entre ellos, pues son metafóricamente un marco maternal.”*<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> El Diario de Cádiz. 13/1/2013

<sup>378</sup> Periódico Noticias de Navarra. 25/10/2009

<sup>379</sup> Conversación con la propia artista.

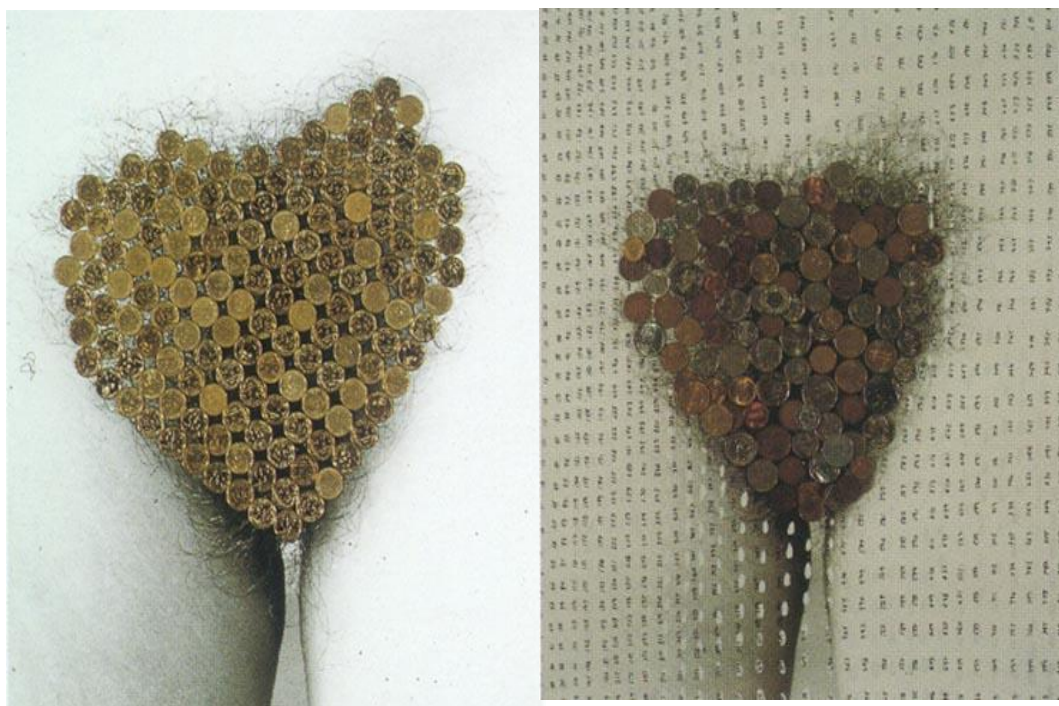


Geles Mit/Amor incommensurable. 1998

En 1983, la artista multidisciplinar Esther Ferrer, desarrolló todo un monográfico que tituló *El libro del sexo*, en el que intervenía, a modo de collage, sobre fotografías de un pubis femenino. Los materiales que yuxtaponía en el vello púbico hacían, mediante un guiño irónico, alusión a todo un contenido o concepto teórico.

Algunos de los materiales con los que Esther Ferrer metaforizó el vello púbico fueron: hilo de cobre, hilo de oro, monedas francesas, monedas internacionales, etc. todos ellos le permitieron significar la idea de que el sexo femenino en tanto que objeto colonizado había sido convertido en mercancía; siendo este un necesario negocio para el mantenimiento de toda una cultura occidental.

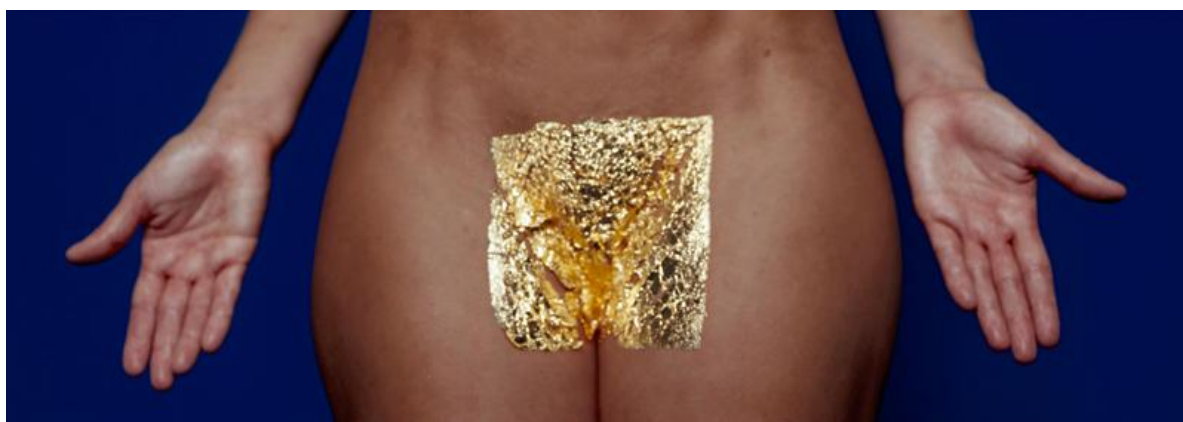




Esther Ferrer/*El libro del sexo*. 1983

De este modo, la artista hacía alusión a la prostitución y al poderoso -por el enorme capital que mueve- mercado sexual que se hace a partir del sexo femenino; tanto desde prismas políticos, como económicos, jurídicos, publicitarios, pornográficos, etc.

Un discurso muy diferente es el que adopta Mapi Rivera, quien por medio de *Herida de Luz*, donde el sexo femenino se oculta tras un material reflectante dorado, la artista metaforiza al sexo como lugar luminoso y numinoso; es decir que alude tanto a la luz interna del cuerpo que vemos, como a la externa, la solar. Mediante este dispositivo pretende remitir a la luz que trasciende a estas, es decir, la cósmica.



Mapi Rivera/*Herida de luz*. 2009

A continuación analizaré las fotografías del archivo donde el mecanismo metafórico y artístico que se investiga conlleva convertir directamente a lo objetual, al sexo en algunos casos, pero también puede ser que se muestre de manera independiente el objeto al que se alude visualmente como metáfora del mismo.

Por ejemplo, Juan Hidalgo, en *Imitación con mano*, presenta el sexo masculino en su más clara forma escultórica, pues lo representa por medio de una escultura de porcelana, es decir: lo cosifica.



Juan Hidalgo/*Imitación con mano*.2001

En el caso de *Vivas*, la fotógrafa Pilar García Campo aborda el sexo desde una perspectiva más humanista, o lo que es lo mismo, como derecho primordial con el que toda persona nace y contribuye a su dignidad. Como ya hicieran varias artistas americanas, bajo el concepto de *iconografía vaginal*, Pilar García Campo lo trabaja a partir de la metáfora visual de una flor para referirse al sexo femenino. Solo que, en este caso, ella las modifica, agrede y fuerza para convertirlas en objetos doloridos, rotos o sin identidad, tal y como resulta al realizar la ablación genital femenina. Pues, entre otras cosas, acarrea la mutilación del clítoris en la niña y el consecuente robo de su libertad como persona y cuerpo. La fotógrafa se arriesga en esta impoluta propuesta, siendo consciente de las posibilidades de controversia, puesto que una parte de la opinión puede ampararse en la creencia de que la ablación responde a imperativos culturales que desconocemos; en contraposición a quienes argumentan que esta apreciación es caer una vez más en un relativismo cultural cobarde. Sea como sea, a partir de su propuesta, Pilar plantea lo imperativo de reabrir este debate; ya que las niñas a las que se les practica la ablación solo podrán practicar el sexo una vez en su vida y únicamente con claros fines reproductivos, después serán rechazadas socialmente y obligadas a permanecer cerca de un río; pues la ablación conlleva la extirpación de un esfínter que acarrea no poder tener control sobre la salida de heces del cuerpo.





Pilar García Campo/*Vivas*. 2011

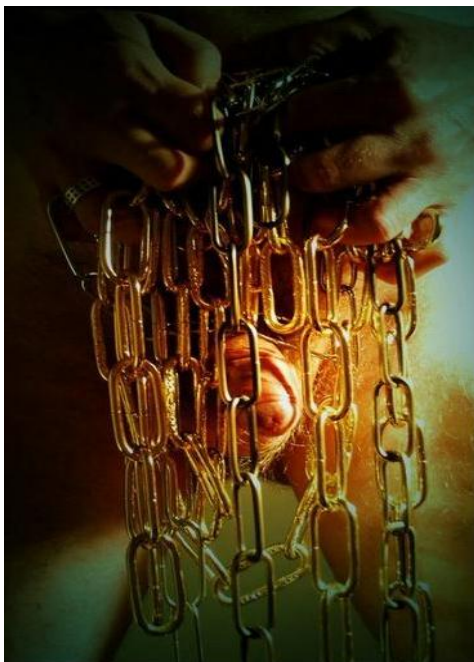
Por su parte, Román Montesinos, en *Embálate*, apuesta por un sexo seguro en el que en el interior de un preservativo el sexo masculino se metaforiza por medio de una bala. Aunque es muy inteligente la propuesta de protección sexual, la asociación entre el pene y una bala no resulta demasiado interesante ya que se depositan en esta asociación y, por ende en el pene, aspectos de índole androcrática al manifestar las prácticas

sexuales como algo agresivo, directo, tajante y rotundo; considerando que una bala es una herramienta para destruir que además culturalmente, está asociado a lo masculino.



Román Montesinos/*Embálate*. 2010

Muy diferente es la propuesta de Andrés Mauri, *Puto esclavo*, donde el fotógrafo muestra al sexo masculino, mitad encubierto por una cortina de cadenas. Así, la asociación entre el pene y las cadenas junto al título de la obra nos revelan todo un transfondo de opresión o represión, que aunque no explicita exactamente el carácter del malestar o el cariz de la problemática sobre la que reflexiona, emana y evidencia el sufrimiento que se oculta detrás del sexo o la sexualidad que vemos.



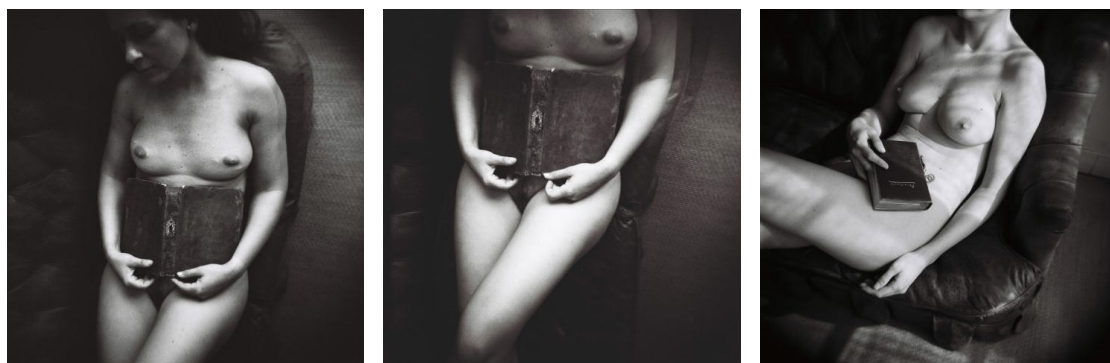
Andrés Mauri/*Puto esclavo*. 2011

Por su parte, Jorge Rueda también propone una fotografía donde el dispositivo de representación del sexo es el mismo, solo que adscrito al femenino.



Jorge Rueda/ *Cad.* Año de realización desconocido

Maite Carames, sin embargo, en su tríptico *Libro secreto*, muestra un cuerpo femenino desnudo donde la presencia de la vulva está vinculada a la de un libro. Y al dar también importancia técnica y estructural en el peso de la imagen a otros atributos sexuales de la modelo, la artista eleva la metáfora que se hace entre el sexo a la globalidad de la persona en sí, es decir, de la sexualidad femenina, en caso de que pueda acotarse. Además, la fotografía juega con la idea de sugerir conceptualmente, lo sabemos por el título, que el conocimiento del libro sigue oculto en tanto que siguen ocultas o siendo muy desconocidas las verdaderas claves para comprender cualquier sexualidad, pero, específicamente en este caso, la femenina. Pues poco o nada se sabe o tolera, acerca de cuestiones fundamentales para esta como los ciclos de menstruación, el orgasmo, la maternidad, menopausia, etc.



Maite Caramés/*Libro secreto.* Año de realización desconocido



De nuevo Andres Mauri propone, pero esta vez desde un prisma distinto, un retrato metafórico del sexo masculino. En *Play with me*<sup>380</sup> toda la atención visual y fotográfica está centrada compositiva y lumínicamente en dos zonas: el pato de plástico y el sexo. Teniendo en cuenta el vínculo entre estos dos aspectos y aunando el título, se organiza todo un posible discurso subyacente en este autorretrato genital. Por un lado, la presencia del pato de plástico confiere a la representación un carácter infantil, de juego, dinamismo y diversión sin rigidez, que viene secundado por el propio título; y por otro, junto al sexo, en un segundo plano hace referencia a la masturbación.



Andrés Mauri/ *Play with me*. Año de realización desconocido

El carácter de cierta inmadurez sexual que plantea esta fotografía es precisamente lo que la hace muy interesante, puesto que, de algún modo, intrínsecamente el fotógrafo está desactivando la carga de virilidad canónica que conllevan las representaciones de una sexualidad masculina hermética y potente: se está arriesgando discursivamente al tiempo que posibilita una mirada benevolente, tierna y solidaria en tanto que percibimos una identidad y sexualidad no totalmente cerrada, con lo muy bueno que eso plantea.

Sara Garvía, en otra propuesta en la que sorprende su capacidad gráfica, ya que prescinde del cuerpo desnudo, hace alusión a la vulva y más concretamente al clítoris como botón efectivo y especial de un mousse o ratón. Pablo Martínez Caulín, por su parte metaforiza el sexo femenino por medio de una máscara antigás. Lo que indica que la protege de vapores y gases venenosos del exterior, de la realidad occidental; pero

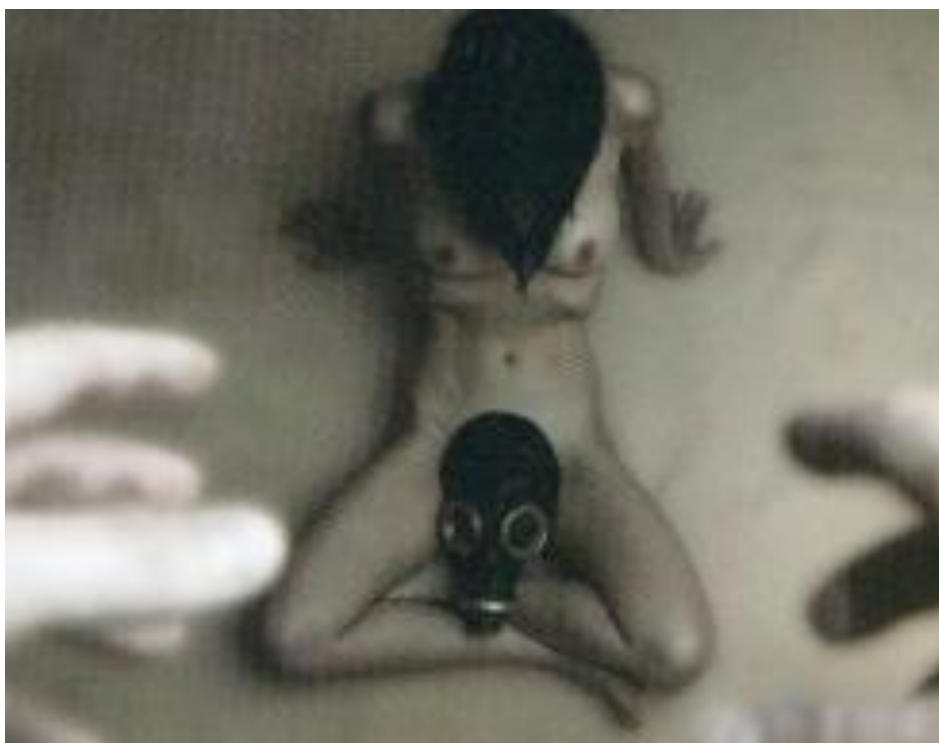
---

<sup>380</sup> Jugando conmigo.

para más narratividad de la imagen, el fotógrafo añade las manos de una persona que parece querer quitar la protección de la que hablamos, y de este modo está jugando también, con quitarle la protección sexual a la modelo.

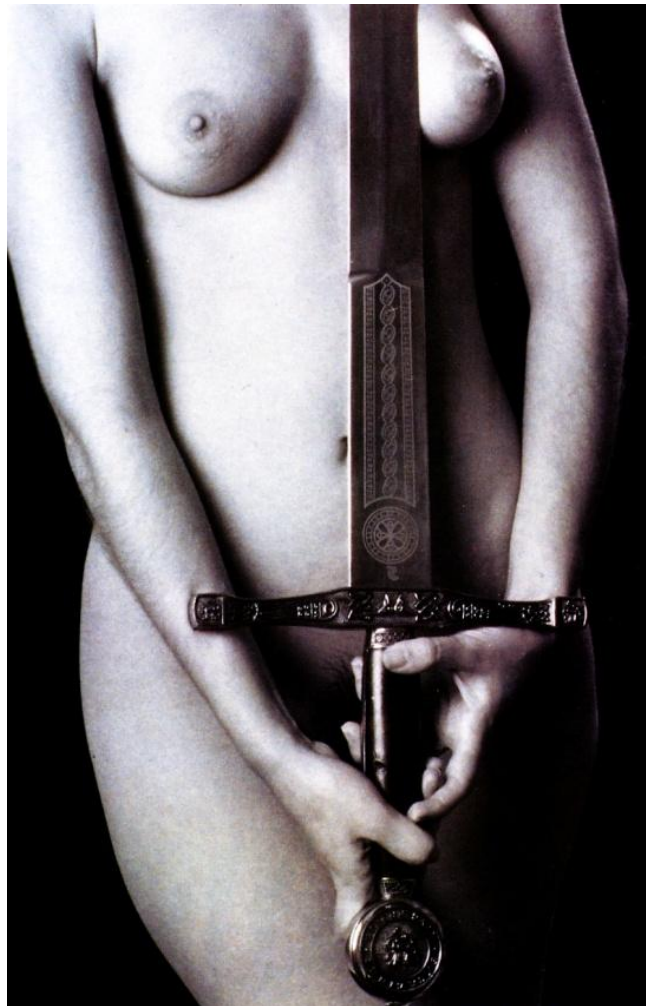


Sara Garvía/*Sin título*. 2011



Pablo Martínez Caulín/ *Sin título*. 2009

En el siguiente ejemplo propuesto, realizado por Manuel J. García Núñez y perteneciente a la serie *Espadas en lo alto*, vemos como el sexo femenino se oculta tras una gran espada épica. La cual acapara el total protagonismo de la fotografía. En este caso, el sexo y el cuerpo femenino actúan como excusa y señuelo para acaparar la mirada del varón, de idéntica manera que se hace en el ámbito publicitario para mostrar coches o motos; se objetualiza a la mujer y su sexualidad, para ofrecerla como mercancía igualmente consumible al objeto (real) que se promociona. Esta fotografía resulta pasmosamente agresiva al ser tan rotundamente explícita la orden fálica que custodia el cuerpo y sexualidad femenina.



Manuel J. García Núñez/*Espadas en lo alto*. 1996

### **6.1.2 Los sexos metaforizados en comida.**

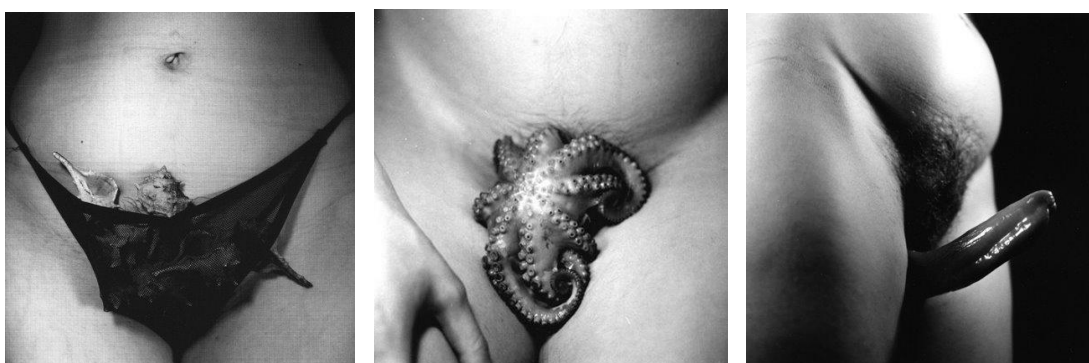
A continuación revisaré una serie de fotografías en las que el objeto metafórico, en alusión a los sexos, es siempre un elemento comestible. Sorprende la cantidad de fotografías propuestas con este dispositivo de metaforización entre sexo y comida. Quizá la raíz de dicha relación podamos encontrarla en dos cuestiones: por un lado el

sexo oral como práctica sexual vincula la boca y el sexo; y por otro, culturalmente se asocian al plano sexual muchos alimentos y especias al ser considerados éstos -sexo y comida- dos de los placeres más afrodisíacos.

Además, el vínculo entre comida y arte siempre ha estado vigente, en tanto que tradicionalmente la cocina en sí se considera arte, ya que muchas veces agrada más a la vista que al paladar. La captura que la comida ejerce mediante la vista, para conmocionar al público y atraerlo es, de modo paralelo, la misma que el arte persigue provocar.

Así mismo, a lo largo de la historia del arte occidental, se han ido sucediendo representaciones artísticas de comida, tanto como en la actualidad. Ya en el siglo XVI abundaba la representación pictórica de alimentos en bodegones o naturaleza muerta, con carácter religioso o como símbolo de la vanidad de los placeres terrenales. En el siglo XX, las nuevas tendencias artísticas y el posterior desarrollo de la comida industrial, cambiaron la forma de interpretar tanto los alimentos como el tratamiento que se les confería desde la perspectiva artística. Algunos artistas, como Juan Gris o Andy Warhol, producían imágenes cubistas sobre alimentos o seriadas de modo semimecánico en técnicas como la serigrafía. En la actualidad, artistas como Vik Muniz, Christel Assante o Carl Warner utilizan la comida como mera herramienta artística con la que configurar sus obras.

Retornando al análisis de fotografías que nos ocupa y donde el dispositivo metafórico se propone explícitamente mediante comida; se muestra como ejemplo en primer lugar, una serie realizada por Feliciano López Pastor, donde los alimentos sugeridos por el sexo son caracolas marinas, un pulpo de pequeñas dimensiones o un pimiento alusivo al pene.



Feliciano López Pastor/ *Carnes y verduras, frutas y pescado*. Año de realización desconocido

Por su parte, de nuevo Sara Garvía arroja una semejanza entre el sexo femenino y una fresa, cuya evocación ha sido múltiples veces planteada por el cine, ya que se asocia a las fresas cualidades afrodisíacas, y un calabacín al sexo masculino. En este

caso, cada elemento comestible aparece en la fotografía sujeto por las manos de la/el modelo, y así como en el caso de la fresa, el dibujo planteado parece bosquejar la parte superior e interna de la vagina, los ovarios y trompas de Falopio, en el caso del calabacín sorprende la falta de una de las manos. Pues mientras una sujeta la verdura, la otra ausente parece estar en lo alto preparada para caer con un cuchillo e ir rebanándolo. El blanco impoluto de los vestuarios contextualiza las fotografías en una escena de cocina.



Sara Garvía/*Sin título*. 2011



Tanto en el caso de Arantxa Boyero como en el de María Penalonga, el sexo femenino se sustituye por una sandía; lo que puede estar haciendo referencia, por tanto, al crear un vínculo entre el jugo de esta fruta, el sexo oral y la vulva, al cunnilingus.



Arantxa Boyero/*En verano mi madre siempre sembraba sandías*. 2009



María Penalonga/*Disfruta*. 2011

En la fotografía *Ser comida*, de Sara Sapetti, el sexo está cubierto por un taparrabos hecho con fiambres de varios tipos, lo que establece un juego lingüístico y visual al mismo tiempo, ya que la modelo se expone así para que el público imagine, evoque o fantasee con ir comiendo el fiambre puesto en catarata, para llegar finalmente al destino que se ocultaba: el sexo. Además, cabe mencionar que la fotógrafa, a partir de lo irónico juega visualmente con la idea del taparrabos, indumentaria que comúnmente suele cubrir al sexo masculino.



Sara Sapetti/ *Ser comida*. Año de realización desconocido. Rosa Muñoz/Sergi Arola, *cocinero*. Año de realización desconocido

Por el contrario, la fotografía propuesta por Rosa Muñoz muestra a un cocinero sobre una mesa, que posa sosteniendo un gran pez colocado alusivamente en el lugar del pene, asociación esta, la del pez y el sexo, que siempre se suele reservar para el sexo femenino. Ambas artistas juegan con alterar las asociaciones culturales que conforman el imaginario colectivo occidental y relacionar cada sexo a lo que se considera culturalmente lo contrario.

Por su parte, Román Montesinos fotografía un vientre femenino que deja ver un sexo delicadamente depilado, y entre el ombligo y este sitúa un huevo. Lo que propone un pensamiento original, al establecer analogías y sincronías desde una perspectiva visual, entre dos maneras de gestación de la vida, como la ovípara y la vivípara.



Román Montesinos/*Sin título*. Año de realización desconocido

Una propuesta bien distinta es la *Frutas del tiempo*, de Alexia Pederzzoli, quien, desde un enfoque sarcástico y mordaz, propone penes-frutas a modo de dildos, y de este modo parece querer jugar con la idea de diversidad entre frutas y penes, dependiendo de la temporada y las preferencias de cada persona. Con el hecho de convertirlos en dildos, está haciendo también referencia al mercado de objetos sexuales que ofrecen la posibilidad de seleccionar un producto en función de lo que se desee o anhele, en cada momento y para cada situación. La fotografía, de esta manera, reivindica el uso del dildo y su poder de alterar los roles de género, al tiempo que descentraliza el placer genital y sustituye la concentración y producción del mismo en un elemento ajeno al cuerpo. El dildo, como objeto protésico y post humano, consigue desbancar la exclusividad de las relaciones heterosexuales y provocar el fin de las jerarquías sexuales de poder; creando así nuevas reglas de juego en las que la *mujer*, el *hombre*, etc. se encuentren en equidad ante los derechos y deberes sexuales.



*Pera*



*Fresa*



*Plátano*

Alexia Pederzzoli/*Frutas del tiempo*. 2011

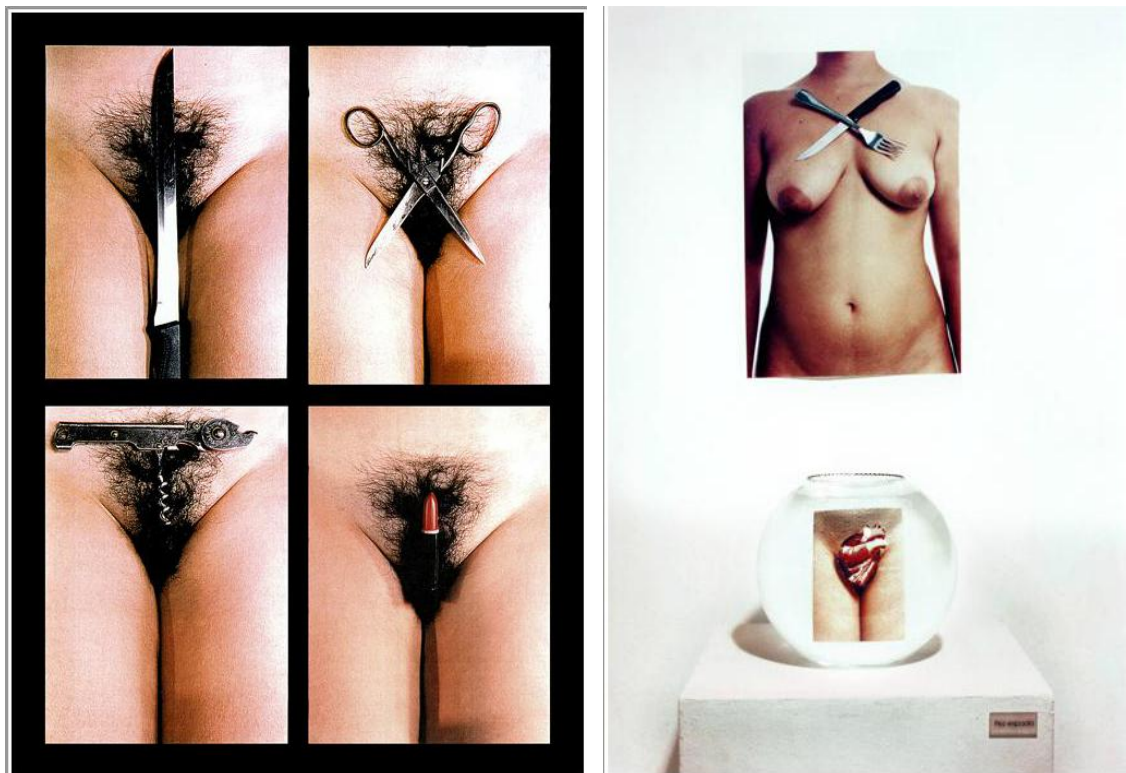


Alicia Calbet, por su parte, en la serie *Genéric@s*, propone de manera estándar un pubis depilado femenino y un pubis sin depilar masculino; en ambos casos va colocando muy diversos elementos que responden a asociaciones o vínculos que, desde los diferentes ámbitos occidentales de la literatura, se vuelcan sobre los diferentes sexos, pero en este caso la fotografía alterna estas modalidades, subvirtiendo los discursos que conllevan. Mediante su propuesta, consigue que nos conflictúe el asociar una vagina con un plátano o una zanahoria; al tiempo que cuando asocia un mejillón, una concha o un conejito con un pene, nos resulta desmesurado y ridículo. Lo que demuestra que, a base de haber establecido dichos vínculos con los sexos de manera muy determinada, esto ha calado en el subconsciente colectivo; logrando que el intercambio de ellos nos resulte, finalmente, absurdo.



Alicia Calbet/*Transgenéric@s*. s. 2011

En el trabajo propuesto por Ade Castro, las alusiones violentas hacia la sexualidad femenina en un caso y la compleja red de simbolismos en el otro, refleja una muy estudiada experiencia en lo relativo a tener un sexo femenino en occidente. En *Pez espada*, la artista sitúa bajo el retrato de un vientre y pecho femenino, del que cuelga, a modo de ornamento represivo, un tenedor y un cuchillo. Por otro lado, figura el primer plano de un pubis femenino dentro de una pecera. El mismo está metaforizado con un elemento confuso que no deja claro de qué se trata exactamente pero sí su forma: de corazón. La solemnidad de la propuesta, la confusión de no saber si el vientre que se expone está o no embarazado, junto con el enigmático título, podría estar haciendo alusión a la tradicional pesca de peces que se hace en Japón; o que para cocinar la sopa de pez espada o tiburón, capturan a estos animales, se les rebana las aletas y los devuelven al mar. Estos peces están condenados a la muerte tras la sangrienta mutilación. Ade Castro podría estar estableciendo un vínculo entre el destino de estos peces y el del sexo femenino cuando es intervenido desde el androcentrismo.



Ade Castro/*Público-Privado/ Pez espada*. 2001

De nuevo Román Montesinos, en *Primer modelo de teléfono erótico*, desde una perspectiva claramente irónica, alude al sexo masculino a partir de un plátano. La propuesta del fotógrafo conlleva intrínsecamente un juego simbólico, lingüístico y visual, en tanto que el pene es sustituido por un plátano -metáfora numerosas veces planteada-, la obra incorpora un título que ayuda a ilustrar lo que veremos. Finalmente y al mismo tiempo, sugiere el plátano como auricular de un teléfono.



Román Montesinos/*Primer modelo de teléfono erótico*. Año de realización desconocido

## 6.2 SEXOS PAISAJÍSTICOS.

En este apartado glosaré aquellas representaciones estéticas del archivo fotográfico en que el tratamiento dado a los sexos es el paisajístico. Es decir, que consiste en retratar o hacer una representación del sexo como superficie, terreno geográfico o espacio habitable.

Para ello es necesario un ejercicio de abstracción que, en determinadas ocasiones, suele ir acompañado simultáneamente de la fragmentación del cuerpo, en un intento por definir los horizontes que delimitan las formas geográficas. De este modo, el sexo y sus particularidades -vellos, pecas, arrugas, poros, lunares, cicatrices, etc.- se transforman en elementos paisajísticos reconocibles o abstractos, convertidos en un minucioso material de estudio al ser retratados fotográficamente.

Si buscamos concretamente la palabra *paisaje* en la Real Academia de la lengua Española, encontramos tres definiciones que nos interesan:

1. Extensión de terreno que se ve desde un sitio.
2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico.
3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.

La primera de las definiciones alude únicamente a la significación del concepto, pero las otras dos lo vinculan a la acción creativa que, innegablemente, existe entre el paisaje y el arte. Desde principios de la historia las referencias artísticas hacia el paisaje o lo paisajístico han sido muchas y muy diversas. Casi siempre se ha solido abordar

desde la pintura, escultura, grabado y las técnicas más tradicionales pero con la aparición de la fotografía, las posibilidades paisajísticas se extendieron, en tanto que las alusiones a este y tomando también como referencia al cuerpo humano, presentan múltiples propuestas tanto discursivas, como instrumentales, creativas, tecnológicas, etc. Todo ello propone intrínsecamente el conflicto de lo natural/artificial, naturaleza/artificio, naturaleza/arquitectura del propio concepto, es decir, el debate entre qué es paisaje o naturaleza construida o versionada, qué es puramente referencial y qué construido, tanto tangible como culturalmente. Y, este caso, qué a pesar de ser construido, imaginado o inventado, parte de elementos orgánicos o intervenidos. Tales cuestiones serán abordadas en el apartado 5.2.1 pero antes cabe mencionar otro dato al respecto de los dispositivos que actúan haciendo a los sexos pasar por paisajes.

Cuando el cuerpo humano o sexo actúan como significante de un paisaje, se producen recursos expresivos de la imagen que desvían su contenido originario para adoptar otro. Por lo que, en las siguientes representaciones de sexos paisajísticos, generalmente podemos encontrar recursos como la personificación, también llamada prosopopeya o alegoría retórica; que interactúa con los demás elementos para la construcción sintáctica de la imagen.

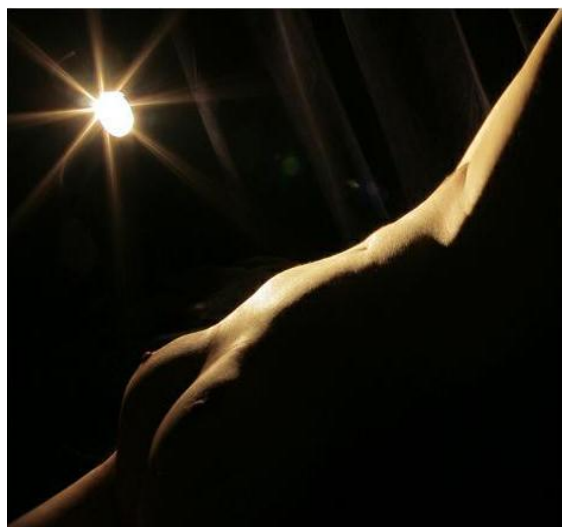
La personificación, prosopopeya o alegoría consiste en caracterizar o poner cualidad a una realidad no originariamente humana si lo fuera, es decir, se atribuye a las cosas inanimadas o abstractas, cualidades propias de seres animados, en el caso que nos compete específicamente, las de la condición humana. Así se produce una metáfora visual ontológica que, como instrumento cognoscitivo, se asocia al razonamiento por analogías entre las formas o apariencia del paisaje y el cuerpo.

A continuación se muestra un trío de fotografías, pertenecientes a la serie *Paisaje humano*, de Alicia Moneva, nos plantean un reducido -y simultáneamente amplio- microcosmos a partir del cuerpo humano. Al respecto, la autora expresa su intención cuando dice “que la suma de lo bello sea más excelente que un resumen de belleza pactada”<sup>381</sup>. La fotografía consigue que podamos recorrer diferentes cuerpos, en los que el sexo forma parte de una sugerencia más, pero no la única y, en ningún caso, determinada: la iluminación, el encuadre, la composición de la imagen, las peculiaridades del cuerpo, contribuyen por igual al equilibrio de estos paisajes oníricos corporales.

---

<sup>381</sup>[www.amoneva-fotografia.com](http://www.amoneva-fotografia.com)



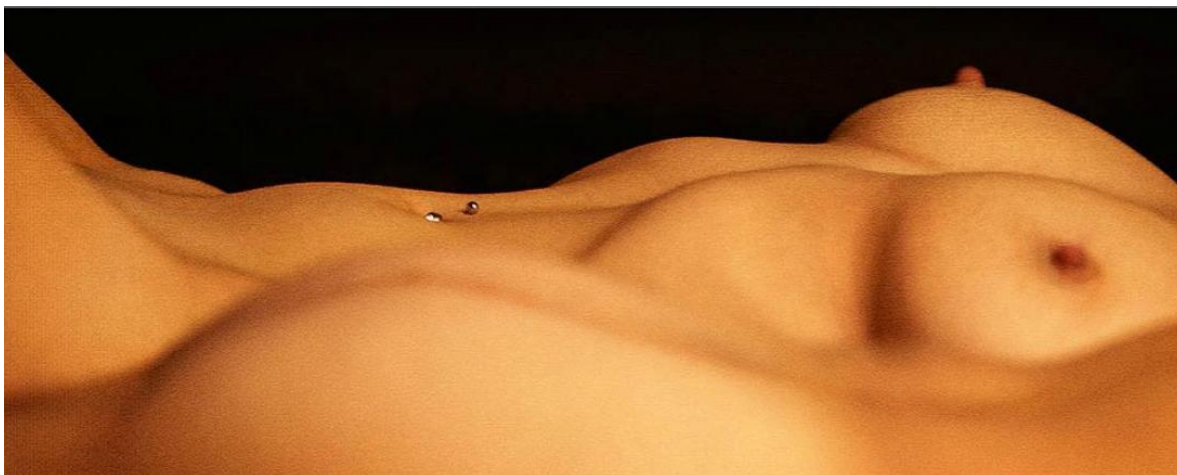


Alicia Moneva/*Paisajes Humanos*. 2007-2009

El mismo tratamiento del sexo y cuerpo, desde una perspectiva paisajística, lo proponen Antonio García Consuegra o Carlos Fotógrafos, entre otras y otros, en las siguientes fotografías:



Antonio García Consuegra/*Desnudo*. Año de realización desconocido.



Carlos Fotógrafos/ *Sin título*. Año de realización desconocido.

Por su parte, en 1985, Mireia Sentín realizó la serie *Joyas*, en la que trabaja con el cuerpo y, más específicamente, con los genitales, evocando diversos paisajes en los que inserta, a partir de una perspectiva poética e irónica, joyas. Estas, de diferentes texturas, materiales, brillo, rugosidades, volúmenes, etc. se alternan como una pieza más del paisaje corporal propuesto. La fotografía trataba de establecer una semejanza entre el significado de las joyas artificiales y el de las naturales; es decir entre el poder y el sexo. Y, a partir de sus composiciones, reflexionaba en torno a los hábitos y costumbres de la alta sociedad neoyorquina -ciudad donde residió- de finales de los ochenta. Por su parte, la teórica Aurora Fernández Polanco, en el catálogo de la exposición que se realizó en 2008 en el Circulo de Bellas Artes de Madrid, con motivo de una retrospectiva de la fotógrafa, que reunía sus series fotográficas desde 1983-2008, manifestaba:

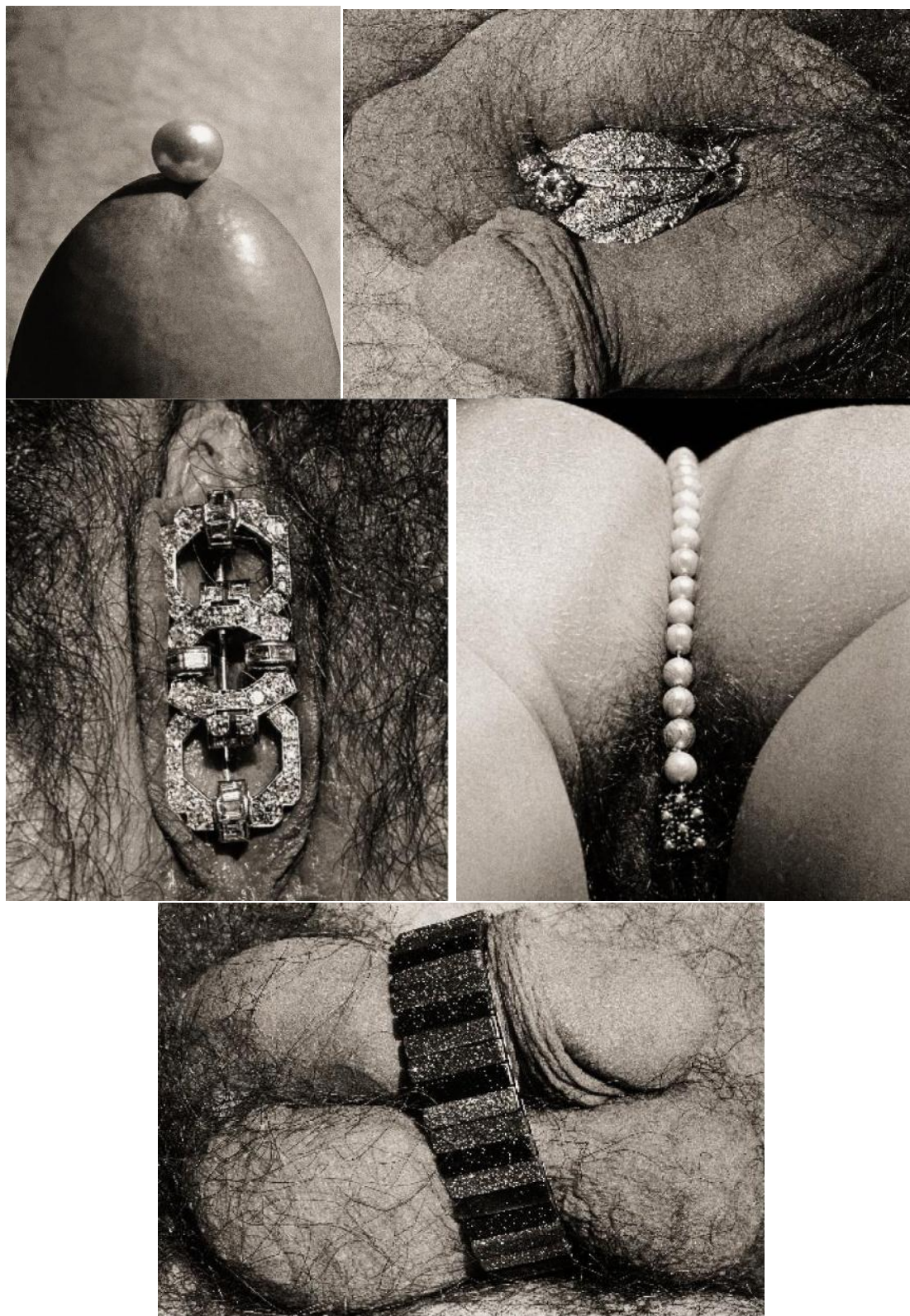
*“Se trata de vérselas con joyas familiares que hablan de la cultura de élite, de todo un mundo, una educación, varios siglos. En la tradición de las ilustraciones eróticas, el peso del interior burgués es relevante; siempre aparecen sábanas por el suelo, butacas donde llevar a cabo filigranas y poses imposibles. Las escenas del crimen se desarrollan ahora en un apartamento barcelonés donde no se esconden joyas de familia, tampoco se pasean, nadie posa lascivamente con ellas. Las joyas se pasan (aunque no todas) por los genitales (en el doble sentido, grosero y de posible ritual); se incrustan, se ubican, forman un todo con ellos.”*<sup>382</sup>

La comisaria de la exposición, Aurora Fernández Polanco, matiza cómo la fotógrafa juega con primeros planos que construyen paisajísticamente un territorio en apariencia delicado y atento, pero al mismo tiempo las joyas incrustadas generan cierto sometimiento a los sexos. Tal cual resulta con muchos de los ornamentos y objetos decorativos, que para ser exhibidos, la persona ha de aguantar y someterse a un calvario personal. Mireia Sentís reflexionaba en el momento en que la entrevistaban: “La

<sup>382</sup> Mireia Sentís: *Fotografías 1983-2008*. Edit. Circulo de Bellar Artes. Madrid, 2008. pág. 13



desnudez de la mujer es más aceptada que la del hombre y un pene, sin embargo, choca menos que un clítoris”.<sup>383</sup>



Mireia Sentís/*Joyas*. 1985

<sup>383</sup> [www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/catalogo\\_\\_mireia\\_\\_sentis\\_\(75\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/catalogo__mireia__sentis_(75).pdf)

El planteamiento discursivo de Ciuco Gutierrez es otro bien distinto y, sin embargo, a partir del mismo dispositivo creativo, en su serie *Un lugar para vivir (estar)*, realizada en 1995-2002, propone fotografías en las que el cuerpo femenino actúa como campo o paisaje de toda una escena que narrativiza mínimamente una situación concreta. A partir de un particular tratamiento lumínico y del color, -el fotógrafo suele trabajar con una extremada saturación, tanto de los fondos como de los elementos protagonistas-, construye minuciosas escenas que cohesiona mediante el juego con el sexo y cuerpo, atrezzo y decorados en miniatura y una gran dosis de sarcasmo. De este modo despliega un lenguaje aparentemente infantil, pero produce imágenes que bien podrían pertenecer a las fantasías de un adulto; y el lugar que le concede al sexo femenino -puesto que siempre trabaja con sexos y cuerpos femeninos- es un valorado territorio que de una u otra forma el varón se dispone a custodiar, pues solo él aparece como único protagonista activo de las escenas.







Ciuco Gutierrez/*Un lugar donde vivir (estar)*. 1995-2002

El fotógrafo Mike Steel<sup>384</sup> creador del colectivo *Interruptus*, que trabaja produciendo, desde diferentes disciplinas artísticas, imágenes relativas al sexo en todas sus variantes, propone algunas de ellas en las que el sexo y cuerpo tiene tal tratamiento paisajístico que en, ocasiones, es difícil el entendimiento de la fotografía en sí, debido al reducido campo de visión y la falta de datos para reconocer las partes del cuerpo. En el caso de Mili Sánchez, integrante también del colectivo *Interruptus*, la fotógrafa propone conformar un universo caleidoscópico de los sexos a partir de la hibridación, un tanto caótica, de la diversidad de los mismos y otras partes corporales alusivas también a lo sexual, como los ojos, la lengua o el ano.



<sup>384</sup> Mike Steel nació en 1965 en Wallsend, Inglaterra, pero con cuatro años se instala en España.



Mike Steel/*Sin título*. 2004



Mike Steel/*Amanecer sobre el Orinoco*. 2007



Mili Sánchez/*Sin título*. 2007

Comparten este reducido encuadre fotográfico del sexo las imágenes propuestas por Mapi Rivera, pertenecientes a su serie *Y la luz*, donde de nuevo vuelve a remitirnos al sexo femenino como lugar divino y numinoso, como localización donde se producen aspectos muy abstractos, complejos y necesarios para la vida, como la creación artística, el nacimiento, el paso del tiempo, la belleza, la pérdida, etc. A partir del lenguaje visual poético que despliega, la artista consigue que veamos un umbral, a modo de puerta, donde se gestan las cosas más transcendentales y emocionantes de la existencia.



Mapi Rivera/*Y la luz*, 2003



A continuación se muestran tres desnudos femeninos de Juan Carlos Rivas donde el sexo está ubicado como paisaje dentro de otro paisaje. Este segundo entorno que contiene al protagonista suele ser marino, o más bien, playero; como horizonte, materia arenosa o microcosmos independiente que yace dentro de un contexto de playa.



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 2000



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 2000

Con común perspectiva y disímil tratamiento se proponen las fotografías de Jaime Estapé y Jorge Rueda.



Jaime Estapé/ *Sin título*. Año de realización desconocido.



Jorge Rueda/ *Maridun*. Año desconocido.

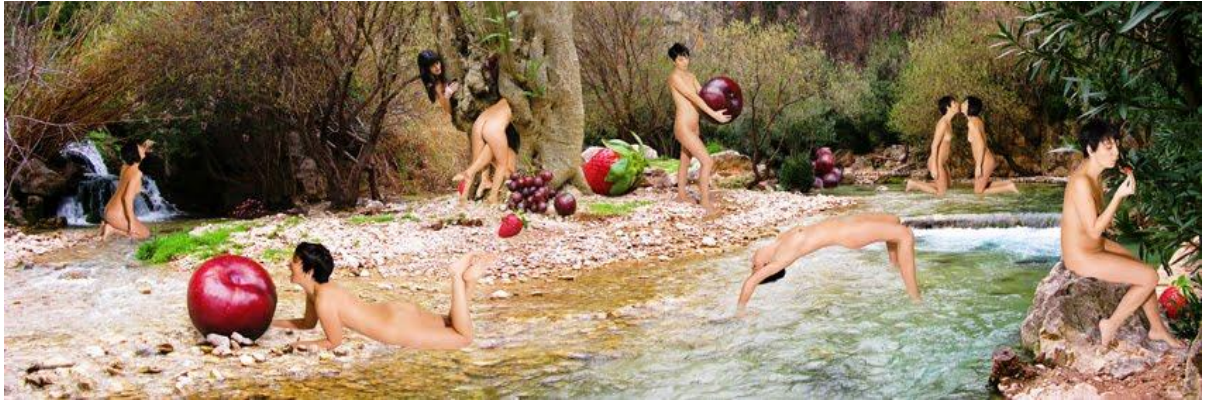
Otra propuesta de Jorge Rueda sitúa como isla al cuerpo femenino, donde el sexo no reserva una carga discursiva en sí, pero se presenta como imprescindible a la hora de cohesionar, finalmente, toda la imagen.



Jorge Rueda/*Barquillos*. Año de realización desconocido.

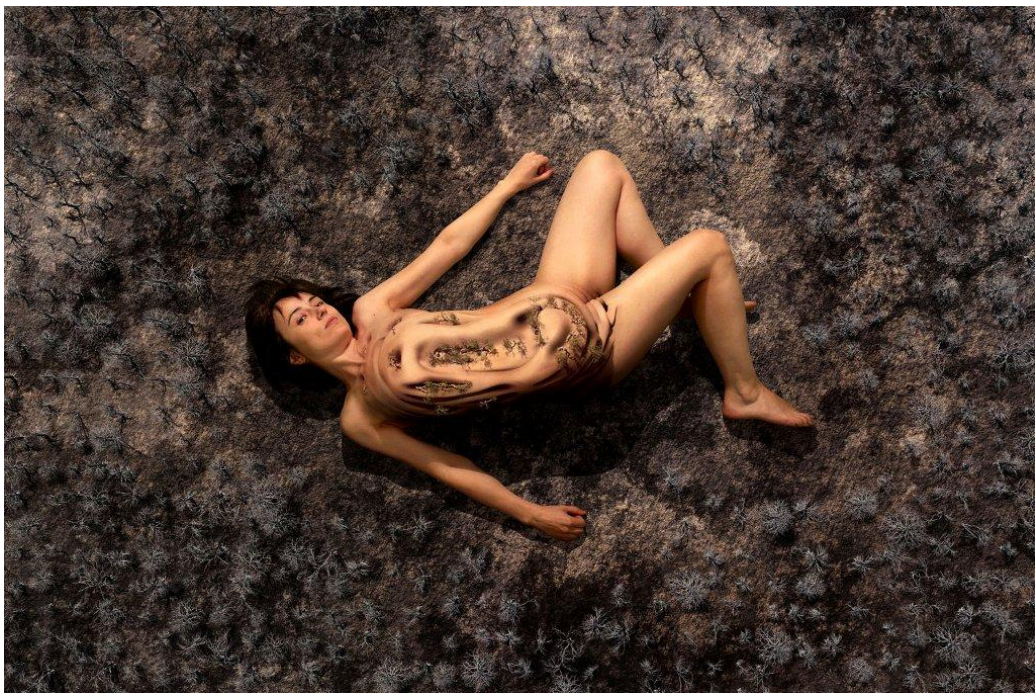
Distinto es el planteamiento de la representación paisajística del sexo que plantea Gracia María Rubio en *Las delicias de Elena*. En este caso, en una vista panorámica de un paisaje campestre, se encuentran numerosos cuerpos femeninos desnudos. Independientemente de saber si todas las personas son en realidad la misma o no, la fotografía rinde culto a la vida y las ganas de vivir en libertad. En diferentes planos de profundidad vemos dos chicas desnudas que se besan, una que juega a morder con sorna una manzana, otra que observa con atención una fresa, otra que espía, dos que retozan en el interior de un árbol, etc. A partir de esta imagen surrealista y de fantasía la artista estructura todo un jardín del edén donde el cuerpo femenino y por extensión el sexo femenino disfruta con diversión, libertad y alegría de su propio y particular paraíso; un lugar donde la lesbianidad, comer manzanas o hacer el pino puente no es incorrecto por el mero hecho de no poseer un pene.





Gracia María Rubio/*Las delicias de Elena*. 2007

Para finalizar con este apartado, se propone una fotografía de Marina Núñez, en la que desde una perspectiva cenital vemos un paisaje desolado, gris y siniestro. Se trata de una fotografía que recuerda a las vistas aéreas sobre la Tierra. En el centro visual se encuentra, bocarriba, un cuerpo femenino que, aún a falta de sexo y pechos, sabemos que lo es debido a su anatomía y corporalidad. Lo interesante de esta propuesta es que de su vientre, y a modo de pliegues y piel ciborg, crecen pequeños arbolitos verdes de mejor aspecto que los que pueblan el territorio yermo que rodea a la protagonista. Así, Marina Núñez parece estar indicando el cuerpo femenino como lugar y espacio donde se dan las cualidades y potencialidades necesarias e imprescindibles para gestar la vida en un sentido, y repoblar, reforestar y devolverla a las zonas del planeta donde ésta ya ha sido extinguida, debido a una gestión irresponsable, en otro.



Marina Núñez/*Sin título*. 2010

### 6.2.1 Sexos Naturaleza/Arquitectura

Dentro de este apartado, donde se analizan las representaciones paisajísticas de los sexos, se observa que las propuestas podrían considerarse de dos tipos: las comunes, que son las revisadas anteriormente, donde el sexo es convertido en paisaje, mapa o espacio en sí mismo; y las específicas, aquellas que dan un tratamiento relativo a lo paisajístico concreto; es decir que especifica y el discurso es determinado y, por tanto, diferenciado según el sexo sobre el que verse:

En el caso del sexo femenino las posibilidades metafóricas son articuladas a partir de paradigmas que relacionan y asignan al *principio femenino*<sup>385</sup> cierto vínculo o semejanza con lo orgánico, ornamental o flexible en formas, haciendo alusión directa a la naturaleza virgen. Para el *principio masculino*, las asociaciones que suelen hacerse consisten en un vínculo o mimesis de la arquitectura, lo construido férreamente y de modo sólido; produciendo, a partir de ambos el famoso binomio contrapuesto y ya comentado anteriormente de cultura/naturaleza.

Cabe señalar que esta tesis considera arquitectura como paisaje, en tanto que la arquitectura es el paisaje urbano o generado de modo artificial por el ser humano. La arquitectura es naturaleza también, pero en un segundo nivel, puesto que la naturaleza *es* y *está* desde antes de la intervención humana, y la arquitectura es el resultado de la intervención humana en sí; o dicho de otro modo, la naturaleza intervenida. Por tanto está envuelta en numerosos imperativos culturales. Los fundamentos teóricos sobre los que se asientan los sexos son totalmente distintos y merecen cierta profundización.

El famoso binomio jerárquico cultura/naturaleza o razón/pasión y la preferencia y valor de uno sobre otro, origina que histórica y culturalmente la población se organice y distribuya de una manera concreta, tanto física como síquicamente. Por ello, los varones suelen ocupar los ámbitos públicos de la cultura, la razón, el conocimiento y la intelectualidad; y las mujeres suelen convivir en áreas donde prima la inteligencia emocional, gestión de sentimientos, labores que no se consideran artísticas o creativas, empatía, ética del cuidado para con los demás seres vivos que la rodean, etc. Es decir, se sociabilizan y se construyen (culturalmente) en los ámbitos de lo privado.

La desigualdad de responsabilidades y oportunidades, sobre todo en cuanto al proceso de sociabilización, es la que cohesiona que los varones tengan una sexualidad construida por ellos mismos, con mayor o menor acierto, pero sólida y consistente como lo es un ladrillo sujeto con cemento. En cambio, las mujeres han tenido mayor número de problemáticas y más complejas para acceder al exterior sin desatender el ámbito que se les adjudicaba; de modo que su sexualidad, al permanecer mayoritariamente dentro de lo privado, no ha tenido tiempo de desarrollarse, crecer y construirse; o las propias dueñas no han podido trabajar sobre ella todo lo que les gustaría, por lo tanto se considera primitiva, más cerca de lo virgen y natural.

---

<sup>385</sup> Término acuñado por Vandana Shiva.



Estos paradigmas y mensajes de organización social de la ciudadanía, vienen constantemente reafirmados por la cultura occidental desde sus muy diferentes campos, afianzando de este modo principios que tratan de resaltar la naturaleza en contraposición a la cultura y obsérvese que no por encima, sino en un claro ejercicio de polarización. Así, mediante esta lógica se organiza una red de relaciones piramidales entre varones y mujeres, niñas, niños, animales, árboles, plantas, etc. en las que en la cima de la pirámide construida -en la parte más alejada del origen y por tanto con connotaciones de mayor evolución- se halla el varón y su sexualidad, y en la parte más baja, en lo originario, puro y más natural, se encuentran las mujeres y sus sexualidades.

Por suerte, son ya muchos los varones que no consideran *evolución* sino *involución* a la sexualidad viril construida y que reniegan de relacionarse verticalmente con cualquier ser vivo, conscientes del empobrecimiento personal que sobre sí mismos recae además del generado con la persona, criatura, animal, árbol o planta con la que se comunican.

Retomando el vínculo de cultura/naturaleza que nos ocupaba, recurro a las palabras del antropólogo Víctor Turner, quien lo confirma cuando dice:

*“Es la cultura la que fabrica las distinciones culturales, y también ella la que elimina esas distinciones en la liminaridad, pero encontramos que cuando lo hace la cultura usa la lengua de la naturaleza, para poner hechos naturales en el lugar de sus ficciones aun cuando tales hechos tengan la realidad que tienen solo en un marco de conceptos culturales.”*<sup>386</sup>

Ante este controvertido debate son numerosas/os las/los teóricas/os que siguen investigando y argumentando sus pensamientos y opiniones al respecto. Por ello vierto la opinión de la catedrática en Filosofía Moral, Celia Amorós Puente, quien en un artículo reflexiona ante el vínculo actual que se establece entre feminismo y ecologismo. La teórica deconstruye el isomorfismo que suele establecerse entre mujer=naturaleza, cuando menciona culturas androcentristas donde se respeta a la naturaleza pero se oprime a la mujer o culturas donde no se oprime a la mujer pero sí a la naturaleza. Esto hace saber que no hay ecuaciones válidas al respecto, sino que todo reside en las pautas y comportamientos culturales de cada colectivo. Y, ante los varones paternalistas que hablan a las mujeres como responsables únicas de la misión de respetar y salvaguardar la Tierra, declara:

*“Las otras especies tienen interesantes percepciones que aportar y que debemos integrar para no tener un mundo que se cree solemnemente antropocéntrico y desde una perspectiva no sesgada viene a ser, simplemente, paleta. (...) Solo nos liberará de la perspectiva paleta un ecologismo crítico.”*<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> Ann Quance, Roberta. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Edit. Machado Libros. Madrid 2000. pág. 211

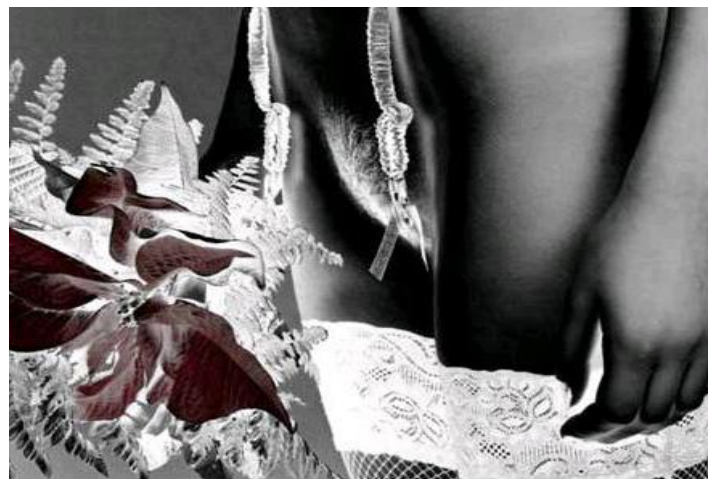
<sup>387</sup> Amorós Puente, Celia. Artículo *Ecofeminismo Crítico*. Publicado en El País. 31/3/12

Más adelante, la teórica menciona cómo desde antaño las mujeres han estado preocupadas por la tierra y la salud; residiendo en ello los hechos de que exista el ecofeminismo, corriente integrada por mujeres y varones no androcentristas, en oposición al neoliberalismo financiero.

Habiendo localizados los diversos canales que estructuran el binomio contrapuesto mencionado, a continuación se ahondará más específicamente sobre los vínculos mujer/ naturaleza, varón/cultura.

### 6.2.2 El sexo femenino representado como naturaleza

Como muestra representativa de las hipótesis anteriormente vertidas, a continuación se exhiben fotografías que permiten verificar que uno de los mecanismos más recurrentes, en cuanto a la representación del sexo femenino dentro del marco de la cultura y el arte occidental, es la de establecer una metáfora explícita entre la vulva y la naturaleza.



Tessitura/ *El jardín de las delicias*. 2010. José Luis Armentía/ *Sin título*. Año desconocido.



Román Montesinos/*Evanescencias*. 2010



Luis Amavisca/*Beauty lost, dignity gone*. 2004



Esther Ferrer/*El libro del sexo*. 1983





Ignacio Álvarez/*La diosa de las flores*. Año desconocido.



Barbara Vidal/*A trick of the light*. Año desconocido



Ouka Leele/*Venus*. Año desconocido.

Las alusiones a la naturaleza pueden ser tan diversas como lo es la propia naturaleza. Así, María Matallanos propone dos torsos humanos que tapan su identidad fisonómica a través de la imagen de un espejo. La artista parece querer que veamos a quien no vemos y muestra a la/el modelo desde el contenedor y contenido que supone la identidad y sexualidad. Al mismo tiempo, implanta mediante la mariposa que aparece en los sexos de ambas personas, todo un significado sobre la sexualidad performativa proveniente de culturas ancestrales. La mariposa denota la trascendencia de la vida a partir de todos los procesos y mudas de piel que supera a lo largo de sus días para que se dé la metamorfosis de oruga a mariposa, por lo tanto se está estableciendo por parte de la artista una interesante metáfora entre esto y las posibilidades de la sexualidad humana.



María Matallanos/*Sin título*. 2011

Por su parte, Gabriela Grech propone dos fotografías donde el sexo femenino es retratado bajo el agua, planteando ciertas analogías entre ésta y el ecosistema marino; del mismo modo que M<sup>a</sup> Jesús Abad Tejerino lo cubre con una concha. Por su parte, Sandra Torralba, en un paisaje poético que bien podría ser un sueño y donde de manera evocadora parece hacer alusión a la menstruación, desnuda a la vulva, transmitiendo libertad.





Gabriela Grech/*Piel de mar*. Año de realización desconocido.



Mª Jesús Abad Tejerino/*Mujer arquitecta*. 2008



Sandra Torralba/*Experimental Photography*. Año de realización desconocido.



Dhikena Olga Barra/*Préstame tus ojos*.2008

Mucho más ambigua resulta la representación de Dhikena Olga Barra, quien en su turbia serie *Préstame tus ojos*, presenta a una chica amordazada que parece estar a la espera de que vengan a salvarla. Curiosamente, sostiene entre sus manos una flor blanca que puede o debe tener alguna relación con la clave para liberarla. Esta fotografía, muy confusa en cuanto a contenidos se refiere, juega con una delicada frontera entre *lo estético* y *estetizar la violencia*; pues además del control lumínico, la temperatura de color, el tratamiento de la imagen y la atmósfera que plantea, la flor que soporta tiene por centro un agujero, lo que remite a posibilidades sexualmente agresivas como solución para redimirla.

En el caso de *La mudanza*, de M<sup>a</sup> Teresa García, donde por suerte el sexo y cuerpo femenino con el que se trabaja no es joven sino maduro, la protagonista siempre porta un ramo de flores en el lugar del sexo, siendo el mismo antiguo, como analogía con el sexo.



M<sup>a</sup> Teresa García/*La mudanza*. Año de realización desconocido.



Ana M<sup>a</sup> Iradier, en la serie *Woman Secret*, propone un magnifico juego fotográfico en el que incita al público a completar, con la intuición y la mente, los espacios vacíos de sus fotografías, siendo curiosamente esas partes los senos y sexo de la modelo. La fotógrafa, con sus imágenes y el título, nos desvela que la identidad sexual del cuerpo no se construye gracias al visionado en su totalidad; que el desmesurado abuso de las representaciones publicitarias, pornográficas, etc. en cuanto al cuerpo femenino, ha convertido a este en algo obsoleto, alejándonos de su verdadero significado y siendo complejamente ese, el de que la identidad femenina, no viene dada por el sexo con que se nazca, que no es justa la diferencia de trato dependiendo del sexo que se porte, que la mujer es mucho más que un sexo y que un cuerpo puede ser de mil formas y bello en todas ellas.



Ana M<sup>a</sup> Iradier/*Woman Secret*. 2011

En la serie de Tessa Dóniga *Duality*, la artista se centra principalmente en los temas de género e instinto, y representa, por medio de la presencia de lo animal, el ello del ser humano. Dicho de otra forma: reflexiona sobre la parte más primitiva de la persona, aquélla que opera bajo el concepto de lo placentero y que sale a relucir a partir del instinto.



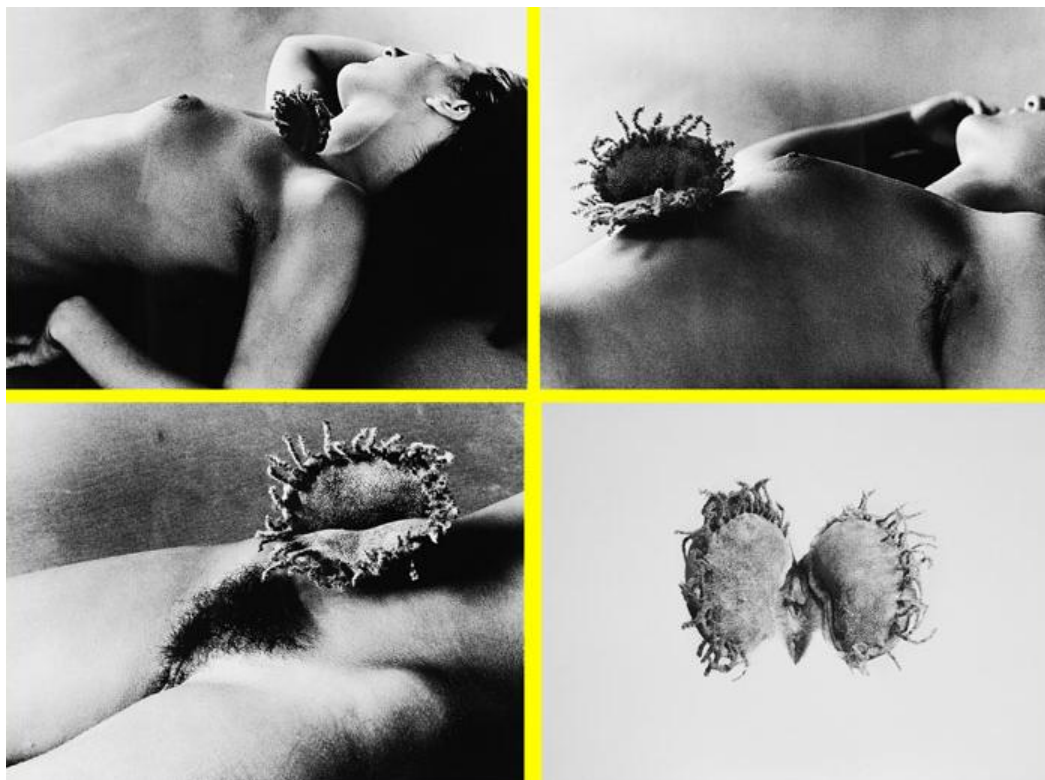
En sus imágenes, Tessa Dóniga muestra esa naturaleza instintiva y la relación directa que establecemos con el cuerpo y lo cultural, como si se tratara de lo *natural*. En este caso, la fotografía reflexiona sobre los sexos y géneros de las personas y lo hace a partir de animales, a los que el propio ser humano conceptualiza para comprender y analizar. Sus fotografías son el resultado de una alteración de todas esas categorías, abarcando desde los géneros y sexos que aparecen, a los personajes que representan y las posturas que adoptan. Todo ello resulta finalmente en ridículas reglas de un juego inventado que, por supuesto, ha de ir cambiando en función de las nuevas necesidades que van apareciendo.



Tessa Dóniga/*Duality*. 2011



Por su parte, Antonio Hidalgo propone *Flor y mujer*, donde establece un paralelismo entre la vulva y una planta carnívora, lo que remite al temor, mito y leyenda ancestral de la *vagina dentata*, un conjunto de creencias compartido en varias culturas donde se asignan a la vulva multitud de cualidades, razones y premoniciones por las que no tener con ella relaciones sexuales si es desconocida.<sup>388</sup>



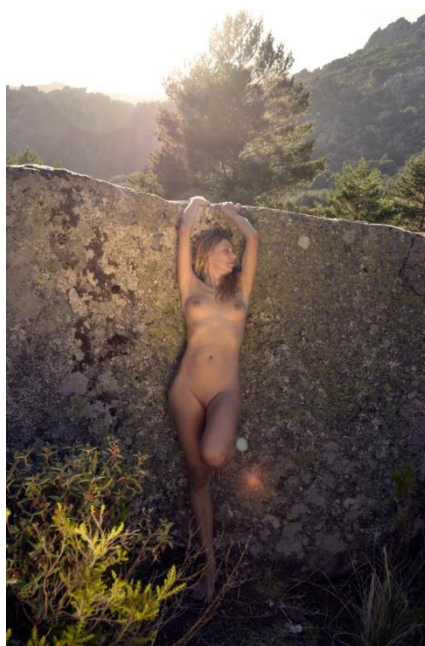
Antonio Hidalgo/*Flor y mujer*.1969

Habiendo visualizado algunas de las propuestas, ahora revisaré las diferentes desembocaduras de tal ejercicio metafórico que posiciona al sexo femenino como un umbral de metamorfosis, una posición fronteriza o limítrofe, que la determina entre el origen y el fin, lo tangible e intangible, la vitalidad y la languidez, etc., prescindiendo en todos los casos de su autonomía y subjetividad. El sexo femenino está notablemente acosado por el mito de su carácter etéreo y endeble; su ente de aires y formas orgánicas insinúan lo sobrenatural y telúrico, lo anhelado y temido al mismo tiempo, pero el emborrachamientos de imágenes, mitos y leyendas ha forzado que el verdadero principio femenino quede soterrado por el peso de las representaciones e identificaciones realizadas.

El imaginario colectivo occidental, la literatura, cine, música, poesía, arte, teatro, etc. ámbitos hasta hace muy poco exclusivamente protagonizados por varones -puesto que las mujeres se ocupaban del espacio privado y la producción de sujetos, la crianza-

<sup>388</sup> Para una formidable profundización sobre dicho tema véase *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Mithu M. Sanyal. Edit. Anagrama. Barcelona 2012

sitúan al sexo femenino como algo no comprendido, no estructurado y, por tanto, inaccesible o etéreo que ha de ser capturado y dado en forma, domesticado o incluso adiestrado; se trata del mismo razonamiento o sentimiento que la cultura patriarcal de Occidente ha desarrollado con la propia naturaleza; por lo que en ambos casos consiste en una relación unidireccional del varón para con lo *otro*, el sexo femenino o la propia naturaleza virgen, pues en ambos casos se convierten en objetualidad abstracta. El mito del amor romántico es quizás, por su supuesta y defendida ingenuidad, uno de los que más predispone el enaltecer la metáfora visual de naturaleza a la vulva.



David Rlyeh<sup>389</sup>/Título desconocido. Año de realización desconocido.

Por su parte, la teórica Margaret Homans lo explica de manera óptima desde la perspectiva literaria de la metáfora y el amor romántico en *Oh, Vision of Language*:

*“La metáfora y la relación romántica heterosexual están en una relación de dependencia y una determinación mutua en los poemas amorosos más antiguos, pues los puentes contruidos por la estructura de la metáfora muestran cómo se considera que el amor debe obrar. Es decir, la metáfora alcanza sus efectos uniando pares improbables y subordinando un término a otro: donde se dice que los amantes humanos son como la tierra y el cielo o como la noche y el día; la metáfora opera limitando uno de los términos a las necesidades del otro. La unificación romántica se atiene a este patrón, presuponiendo una oposición o dualismo originario en que la presencia busca la ausencia y, donde el amante masculino “ha de tomar a la que ama”, este apareamiento romántico repite la aserción del poder de un término sobre el otro que encontramos en la metáfora.”*<sup>390</sup>

<sup>389</sup> A pesar de su apellido o nombre artístico, David Rlyeh es un fotógrafo nacido en España.

<sup>390</sup> Ann Quance, Roberta. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Edit. Machado Libros. Madrid 2000. pág. 124



Luis Amavisca/*Beauty lost, dignity gone*. 2004

Por su parte E. O. James, que investiga sobre las anacronías y sincronías de la relación existente entre las mujeres y los árboles, desde la Grecia y Roma clásicas, agrega que en estas épocas se consideraba a los árboles como objetos de culto y veneración por creer que, en realidad, encarnaban las epifanías de una deidad, y deduce:

*“Una de las figuras más prominentes de la iconografía del Árbol de la Vida ha sido la de la Diosa, en su condición y bajo las advocaciones de Madre productora de la vida y personificación del Principio Femenino. Tras esta imagería reposaba el misterio del nacimiento, de la fecundidad y de la muerte, remontándose, en sus más tempranas expresiones, a tiempos paleolíticos.”<sup>391</sup>*



Pablo Salto Weis/Título desconocido. Año de realización desconocido.

<sup>391</sup> Ann Quance, Roberta. Op. Cit., pág. 126

Al simbolizar a la mujer como naturaleza, a partir de un árbol<sup>392</sup> o una diosa, se obtiene de ella una imagen o apariencia de fertilidad autónoma que, en ocasiones, a lo largo de la historia se ha utilizado como herramienta reductiva del sexo femenino, al obligar o presionar con la maternidad a las mujeres de la sociedad. Aunque todo ello a nivel cultural, gran parte de esta opresión ha venido dada por la literatura en todas sus vertientes de novela, ensayo, poesía, ciencia ficción, etc. campo adueñado por los varones hasta bien entrada la mitad del siglo XX<sup>393</sup>. La literatura ha hecho posible tal asociación obstaculizando otras vías o modos de hacer e imponiéndose como universal y libre de prejuicios, pero forjando los imaginarios y creencias ficticias y artificiosas que han permitido considerar y experimentar sensaciones, sentimientos, situaciones y pensamientos como *naturales*. El recurso o paralelismo literario de la mujer naturaleza, en tanto que árbol, plantea otro conflicto; y es que se trata de eclipsar, de algún modo, que para la cultura occidental los árboles son objetos, lo que se traduce en que se les puede poseer en tanto que objetos sin voz, vacíos de intención y por tanto fácilmente *reducibles a fruto*.<sup>394</sup>



Sergio Tello Soler/Título desconocido. Año de realización desconocido.

De este modo, las representaciones en alusión a la vulva son muchas y repetitivas y aunque en la actualidad los discursos que subyacen ya no parten únicamente de la potestad que el varón se ha otorgado para transformar las materias primas del universo en determinada poesía o fantasía sexual propia. Todavía hay quienes no asocian las cuestiones aquí vertidas y desmienten que de este vínculo emane la necesidad de posesión. Al respecto, la historiadora Gerda Lerner sugiere que la patriarcalización con la que la sociedad occidental asume el cuerpo de las mujeres

<sup>392</sup> La primera persona que reflexiona en voz alta sobre los paralelismos que existen en el campo literario entre mujer y árbol es la célebre Virginia Woolf en *Una habitación propia*.

<sup>393</sup> En *Política sexual* la teórica Kate Millet analiza exhaustivamente a varios autores desde esta perspectiva que aquí se denota.

<sup>394</sup> Ann Quance, Roberta. Op. cit., pág. 130



reside en que a estas se las somete y doma hacia una reducida encarnación de la fertilidad, y añade:

*“Sus cuerpos representan un principio de riqueza que la sociedad -históricamente los hombres- quieren controlar.”*<sup>395</sup>



Josep Marfà Ribas i Prous/Título desconocido. Año de realización desconocido.



Barbara Vidal. Título desconocido. Año desconocido.



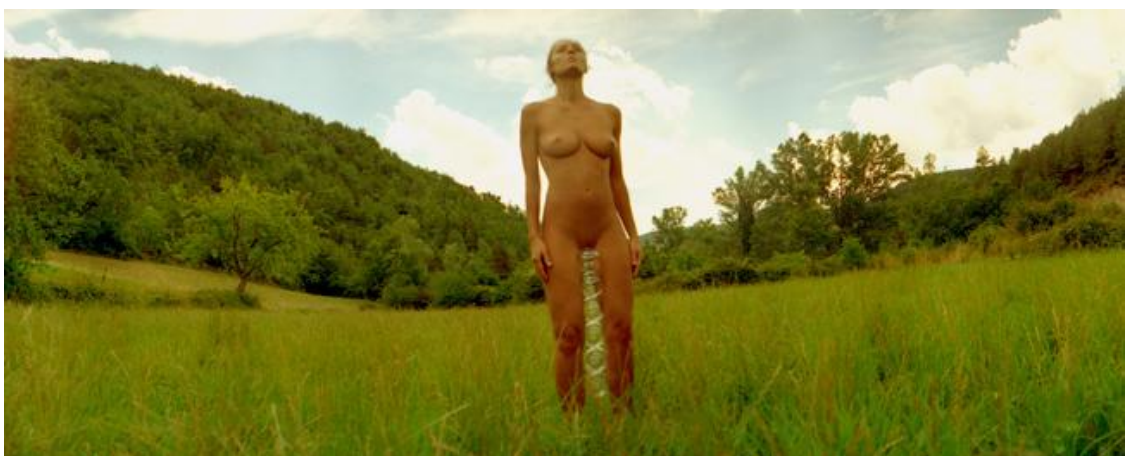
Jaime de la Iguana. Título desconocido. Año desconocido

El carácter ornamental y recreativo del sexo femenino en las fotografías anteriores contrasta con el de estas otras, donde el vínculo entre la vulva y la naturaleza no es posesivo ni pernicioso, sino de comunión, respeto y relación de mutualismo.

<sup>395</sup> Ann Quance, Roberta. Op, cit., pág. 129



Mapi Rivera/*Nube del no saber*.2006



Mapi Rivera/*Nua condensaciones*.2004



Mapi Rivera/*Tiniebla de luz*.2011



Por tanto, no se están censurando las fotografías o dispositivos creativos que relacionen el sexo femenino con la naturaleza. De lo que se trata es de reflexionar acerca de los orígenes de este vínculo y de las creencias que lo posibilitan, con el fin de redireccionar adecuadamente los mitos, leyendas, temores, prejuicios, etc. que sobre el sexo femenino se vierten, para que sea posible el equilibrio y la equidad de las diferentes maneras de *ser* humano.

Robusta Ann considera que la tarea o labor del mito es nivelar o equilibrar esta jerarquía, por lo que se entiende que la representación visual del mito coopera y colabora para nivelar dicha jerarquía de la que hablamos.



Antonio Hidalgo/*Flor y hombre*. 1969

Reside en el trasfondo de la cuestión una idea parecida que la antropóloga americana Sherry Ortner concluye con maestría cuando explica que el concepto mujer naturaleza, implica ante todo un estado intermedio, limbo o canal de conexión entre la relación del varón para con el mundo, puesto que a la mujer se le atribuye o vuelca sobre ella, a modo de contenedor o folio en blanco, todo lo que la cultura considera que

la naturaleza contiene. Es decir, infinidad de aspectos positivos y negativos a la vez.<sup>396</sup> O sea, que posicionando al sexo femenino como naturaleza, en primer lugar está sucediendo que se asigna a la mujer el carácter de ente, no de sujeto; en segundo, un ente muy complejo al que se admira y teme, del que se sospecha y al que se somete, sobre el que nunca se ha de bajar la guardia porque si no se empodera, tal cual ocurre en todos los casos con la mismísima naturaleza.

Sherry Ortner matiza que el entender al sexo femenino como naturaleza, y a su vez como factor discriminatorio, conlleva el temor, pánico o aprensión que posibilita que existan polarizaciones extremas en la representación de la mujer, en cualquier disciplina desde la que se aborde. De este modo, no es de extrañar que no existan matices intermedios entre Eva y María o la Donna y la femme fatale. En definitiva, se produce la idealización o deificación versus la demonización, consecuencia en ambos casos de la mirada patriarcal, que decreta y decide qué rango concretar tanto para la naturaleza como para la mujer, al tiempo que es considerada como “*lo otro*”<sup>397</sup>.

Así lo plantea también Toril Moi, cuando sugiere la apreciación de que la mujer represente el borde o frontera, algo que facilita la comunicación de entre dos mundos o seres vivos, no reside en tener ninguna condición específicamente femenina, sino que se trata de un efecto del orden simbólico patriarcal, que la entiende así y que así se establece como orden mediante un gesto de exclusión, que mantiene inmanentemente en la mayoría de los casos a la mujer en los márgenes o la marginalidad. La propia Toril Moi razona:

*“Lo que uno considere marginal en un momento dado depende de la posición que ocupe. Un breve ejemplo puede ilustrar este cambio de la esencia al posicionamiento: Si el machismo considera que las mujeres ocupan un lugar marginal dentro del orden simbólico puede considerarlas igualmente el límite o frontera de ese orden. Desde un punto de vista falocéntrico, las mujeres vienen a representar, pues, la frontera entre el hombre y el caos; pero precisamente por su marginación parecerán también retroceder hacia el caos del exterior y fundirse con él. En otras palabras, las mujeres vistas como límite del orden simbólico, adquirirán las propiedades desconcertantes de todas las fronteras; no están ni dentro ni fuera, no son ni conocidas ni desconocidas. (...) Esto ha permitido (...) considerarlas la representación del caos y la oscuridad, igualando a todas (...) y adorarlas en otras ocasiones por creerlas la encarnación de la más pura naturaleza, venerándolas como a Vírgenes y Madres de Dios. En el primer caso, la frontera se considera parte del caótico desierto del exterior,*

---

<sup>396</sup> Vandana Shiva en *Mujer, Ecología y Desarrollo* explica, enumera y relata numerosos matices y factores de la cultura agrícola de comunidades indias donde la Madre Tierra, se autorregula en base a múltiples procesos en los que los seres humanos la ayudamos mucho más si la respetamos y escuchamos, absorbiendo y aprendiendo de su extraordinaria sabiduría en vez de interviniendo en base a consideraciones previas que responden a costumbres culturales; la mayor parte de veces, ignorantes del verdadero conocimiento de “prakriti”, como se denomina a la Naturaleza en India.

<sup>397</sup> Simone de Beauvoir en *El segundo Sexo* que escribió en la década de los 50 originó lo que hoy se denomina *La teoría de la otredad femenina*, realidad hasta entonces intuita pero no articulada o argumentada y que determina como el varón se piensa como corazón y centro de la vida, considerando a todo los seres vivos que le rodean como ajenos u otros.

*en el segundo caso, parte inherente del interior: la parte que protege y cubre el orden simbólico del caos imaginario. Ni que decir tiene, ninguna de estas posiciones corresponde a la auténtica verdad de la mujer, como los poderes machistas quisieran hacernos creer.*”<sup>398</sup>



Juan Carlos Rivas/ *Luz en la piel*. 2001-2002

Además, para más inri, la conocida teoría del antropólogo Levi- Strauss acerca del intercambio de mujeres entre los hombres, radica puramente en un acto fundacional de la cultura. Es decir que, en términos de Levi-Strauss, cuando entre tribus se intercambian mujeres por ganado, terrenos u objetos, se está afianzando el binomio cultura/naturaleza, ya que lo que siempre se intercambia es a la mujer y los intercambiadores son los jefes de las tribus.

Dentro del componente de religiosidad, y más concretamente del cristianismo, que consolida a la cultura occidental, que la mujer como virgen o santa se manifieste por apariciones para indicar algo, delata la obstinada liminaridad de la que todo el rato estamos hablando. Estas apariciones, que siempre tienen lugar en lo más alto o lo más bajo de la misma naturaleza, es decir en la cima de una colina o las aguas subterráneas de un pozo -arriesgándose en cada caso a ser descubierta por una o muy pocas personas y con ello a reducir el contenido e interpretación de sus mensajes- reafirman la función mediadora del sexo femenino. Así lo confirma Willian A. Christian, Jr. estudioso de las apariciones de los santos en la España tardo-medieval y renacentista, en su tesis concluye:

*“Las apariciones de la madre con el niño, símbolo del poder creativo de la naturaleza en el interior del propio cuerpo humano, aparecen enclavadas en el campo.*

---

<sup>398</sup> *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización. Vol 2. Del feminismo liberal a la posmodernidad* Edit. Minerva Ediciones, D.L. Madrid 2010. pág. 174

*Pero no en cualquier sitio. Se encuentran localizadas en puntos de ingreso a la naturaleza que se abren a otros mundos. Los árboles y las cimas de las montañas son puntos de contacto con el cielo; las grutas y las fuentes, con el mundo subterráneo. Las imágenes de los santuarios, que sirven para transmitir la energía humana de amor, oración, compromiso y ofrenda. Y devuelven la energía natural o divina en forma de consuelo, gracia y milagro, son huellas en lugares del mundo campestre que resultan lógicos para la súplica y la propiciación de las fuerzas exteriores.*”<sup>399</sup>

Sus conclusiones permiten razonar que si la mujer virgen tiende a aparecer en cumbres de montañas, troncos de árboles, riachuelos o piedras y cuevas, todos lugares que se dividen en dos niveles distintos de altura pero siempre anclados en la tierra y en la naturaleza, resulta de perfecta normalidad que se considere al sexo femenino como una especie de mediadoras entre cielo y tierra, cuerpos y espíritus de estados sólidos y gaseosos que pertenecen a la tierra pero apuntado hacia un lugar del más allá.

Por su parte, el teórico Jose Luis Moraza (1990), aporta:

*“Los eternos mitos de cultura y naturaleza se circunscriben a este sexteto incluso en las más recientes discusiones: Muerte, paisaje y animal; hijo, padre, y espíritu...Tres soles y tres lunas después, el destino se tornará fatalidad, la voluntad abulia, la providencia inanidad, en una nueva inversión simbólica cuyo resultado sigue siendo la atribución demoníaca de la mujer: un nuevo seis (signo demoníaco de 666) un nuevo sexo: Lilith<sup>400</sup>, la otra mujer de Adán.*”<sup>401</sup>

Finalizo con la reflexión de Simone de Beauvoir quien en *El segundo sexo* matiza:

*“En la mujer se encarnan todos los misterios perturbadores de la naturaleza y el hombre escapa a su dominio en el mismo momento en que se libera de dicha naturaleza. Por eso, el triunfo del patriarcado no fue cuestión de azar ni resultado de una revolución violenta.*”<sup>402</sup>

### **6.2.2.1 Singularidades encontradas**

A continuación se muestran fotografías del archivo que no se ajustan o enmarcan dentro de lo aquí expuesto y, por ello precisamente, se presentan como algo que enriquece sobremanera los contenidos de esta tesis.

En la fotografía propuesta por Eduardo Sourrouille, dos cuerpos masculinos yacen sobre el pelaje extendido de un león, cuya cabeza también está presente. Así, el

---

<sup>399</sup> Ann Quance, Roberta. Op, cit., 229

<sup>400</sup> Más adelante en el apartado 9, dentro de las fotografías que trabajan con los sexos a partir de un planteamiento antirreligioso, abordaré el tema de Lilith con mayor profundidad.

<sup>401</sup> Moraza, José Luis. *Seis sexos de la diferencia; estructura y límites, realidad y demonismo*. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura, Educación y Turismo. Donostia, 1990. pág. 113

<sup>402</sup> De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Edit. Cátedra. Madrid, 2008. 2ª edic. pág 109

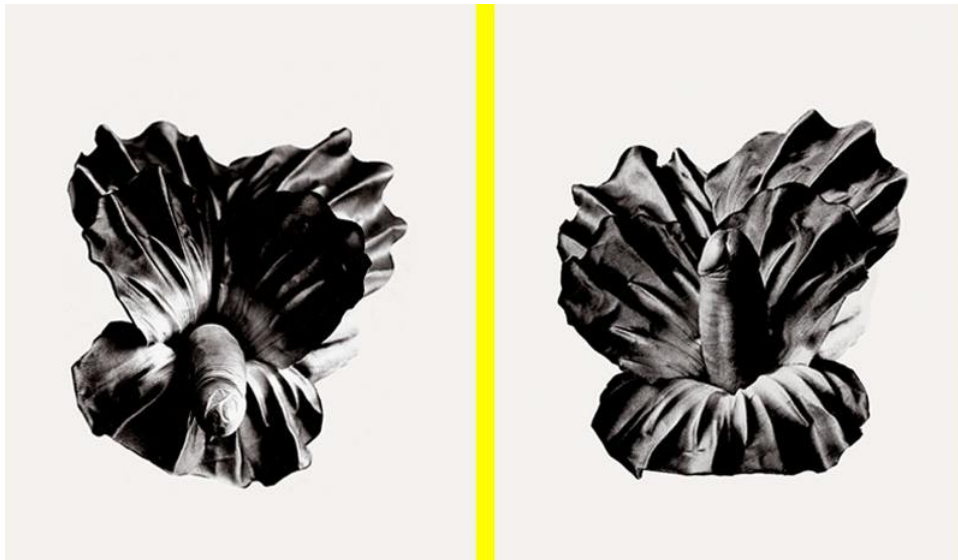
fotógrafo propone una relajada escena en la que los cuerpos desnudos de los protagonistas están en completa armonía y tranquilidad con la situación y contexto, es decir accediendo a planos de completa libertad identitaria y sexual. Pero por otro lado la imagen presenta confusión discursiva al asociar la desnudez de los modelos con el león. En primer lugar se evidencia una asociación lingüística y cultural al vincular los modelos y el león, que bien puede venir argumentada por la mimesis entre lo peludo de sus cuerpos y el pelaje del león; o bien se trata de una equivalencia entre el estado de los dos modelos y el estatus del rey de la selva con los propios cuerpos femeninos. En cualquiera de los casos, resulta subversiva la actitud y compostura del desnudo sexo masculino, que lejos de la heteronormatividad hegemónica se define por otros canales. Ahí reside, exactamente, la reivindicación discursiva de la fotografía; pero denota un gran fallo discursivo y visual en tanto que no tiene en cuenta o no valora lo suficiente el hecho de que el león ha sido sacrificado para componer una manta. Es decir que de nuevo se produce la relación varón que oprime a ser vivo.



Eduardo Sourrouille/Gaydjteam.2008

En *Las barrocas* Juan Hidalgo retrata el pene en dos de sus estados más predominantes; flácido y erecto pero, lo conceptualiza de un modo que no suele ser lo común, ya que lo protege por formas orgánicas y decorativas al mismo tiempo, lo que denota cierta actitud de juego al tiempo que de reinención.





Antonio Hidalgo/*Las barrocas*

También las imágenes propuestas por Sergio Amado sorprenden por su originalidad, ya que no son muy frecuentes las representaciones que produce, donde es el sexo masculino convive al desnudo con la naturaleza, residiendo precisamente en esta razón lo memorable de su trabajo.



Sergio Amado/*El bosque de los condenados*.2010

Del mismo modo, autores como David Crespo o Paco y Manolo, retratan a varones en escenarios de naturaleza, jugando, reflexionando o masturbándose.

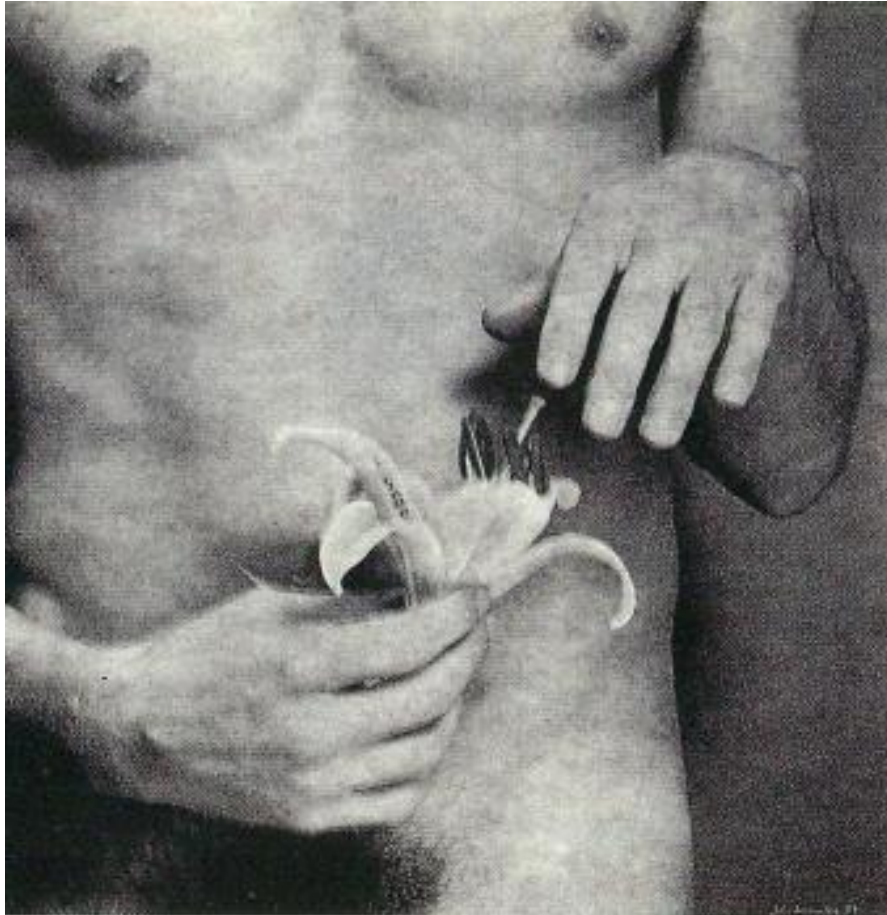


David Crespo/*Bellos durmientes*.2009



Paco y Manolo/*Tó*.2004

También sorprende la idiosincrasia de Tony Catany, quien en la serie que comentaré más adelante, *Soñar en dioses*, muestra esta fotografía de delicado cuidado y ternura en todos los aspectos posibles.



Tony Catany/*Soñar con dioses*.1988-1997

Finalmente, en el caso de José Abajo Izquierdo, artista que en ocasiones interrelaciona performance, música, video, pintura y fotografía, las referencias a lo sexual desde una perspectiva de lo espiritual pueden ser explícitas e implícitas, según la mirada de la persona espectadora. Por su parte, el artista orchestra cuerpos desnudos pero pintados, haciendo uso de colores especialmente intensos, para construir divertidas escenas donde cuerpo, color y espacio se mimetizan compartiendo el protagonismo de la obra. De este modo, confiere fotografías de un alto carácter evocativo donde la meditación y observación, tanto de las/los modelos como del público, confluyen en una atmósfera de tranquilidad y calma que prácticamente incita a la contemplación y reflexión.





Abajo Izquierdo/*Sin título*. Año desconocido

### 6.2.3 El sexo masculino representado como arquitectura

Al igual que en el apartado anterior, a continuación analizaré las raíces del vínculo existente entre el sexo masculino y arquitectura, para poder reflexionar sobre lo que conllevan y las similitudes y diferencias con respecto a las anteriores.

Las siguientes fotografías permiten valorar la metamorfización del pene con la arquitectura.



Pilar Albajar-Antonio Altarriba/*El incesto*. Año desconocido



Eduardo Gavia/*Falocracia*. Año desconocido





David Crespo/*Monólogo (el padre)*.2010

Juan Antonio Ramírez (2003)<sup>403</sup> localiza el comienzo de la relación entre cuerpo y arquitectura, en las cavernas de la prehistoria y en las ya construidas a posteriori, cabañas de los pueblos primitivos; en cuyo caso, a veces desde el exterior y otras desde el interior, las personas habilitaban espacios donde reunirse, improvisando un techo o tejado para mayor confortabilidad. La altura de las personas comenzaba así a ser utilizada como escala y dimensión.

Con el tiempo, el cuerpo fue instrumento y unidad de medida y, por lo tanto, entra a formar parte imprescindible de las nociones matemáticas. Debemos remontarnos a la civilización egipcia y su gran legado artístico para saber que de ahí bebe el mundo occidental, que comenzaba a construirse con los planteamientos arquitectónicos matemáticos que revisaré a continuación.<sup>404</sup>



Paco y Manolo/Stefan.2004

Por su parte, Ricardo Piñero Moral (2003), matiza:

*“Para los egipcios la referencia métrica que tomaban como punto de partida era la figura humana de pie, pero para llegar a construirla, a su vez, partían de*

---

<sup>403</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Edit. Siruela. Madrid, 2003.

<sup>404</sup> Por su parte la teórica Sophie Bessis reflexiona profundamente sobre las intenciones e intereses que Occidente puede ocultar eclipsando determinada información sobre los conocimientos de culturas antiguas no occidentales.

*unidades inferiores en las que se basaban las superiores: esas unidades básicas eran la mano y el brazo. La medida de la mano era el puño cerrado, dato gráfico que aparecen en infinidad de ocasiones en las representaciones gráficas egipcias sujetando o portando algún símbolo de autoridad.”<sup>405</sup>*

Tras esta civilización, es en la Grecia clásica donde el ser humano comenzó a construir grandes arquitecturas, como santuarios y palacios, bajo la creencia de que las personas usuarias del espacio, dioses y reyes “tuvieran residencias dignas de su grandeza.”<sup>406</sup> Aquellas construcciones arquitectónicas implicaban ya tanto cálculos matemáticos y ejercicios geométricos, como personas que interpretaran correctamente las Sagradas Escrituras; pues la religión cristiana también es otro factor importante para vincular el cuerpo a la arquitectura.



Paco y Manolo/Pietro.2004

Según Juan Antonio Ramírez, desde la época medieval, el hombre -obsérvese que ya no el ser humano, porque por esta época se comienza con el reparto de tareas por división de sexo y la crianza atañe exclusivamente a la mujer y ello no deja tiempo para otros menesteres- trataba de establecer semejanza figurativa entre las construcciones arquitectónicas magnas y su cuerpo. Ello explica que la gran mayoría de arquitecturas de la época se estructuraba longitudinalmente, con un colofón semicircular a uno de los lados y un “crucero”, como si fuera la perspectiva en planta del cuerpo crucificado de Cristo. En palabras del propio Juan Antonio Ramírez:

---

<sup>405</sup> Hernández, Sánchez, Domingo. (ed) *Arte, cuerpo y tecnología*. Edit. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003. pág. 264.

<sup>406</sup> Ramírez, Juan Antonio. Op. cit., pág. 14

“Era importante que las proporciones generales del edificio; es decir, las relaciones de longitud, altura y anchura, concordaran de alguna manera con las del cuerpo humano al que supuestamente aludían. La arquitectura era como un cuerpo, y bastaba con que esta asociación se estableciera a algún nivel, más o menos verificable, para que funcionaran con eficacia los distintos parámetros ideológicos involucrados en la operación.”<sup>407</sup>



David Crespo/*Monólogo* 2009

La conexión establecida en la Edad Media entre matemáticas y la disposición del cuerpo en el campo arquitectónico, la actualizó el tratadista romano Vitruvio, quien creía que un hombre perfectamente proporcionado, con sus cuatro extremidades extendidas, encajaba en una circunferencia cuyo centro se localizaba justo en el ombligo del sujeto; pero, las copias conservadas de las hipótesis de Vitruvio no contienen imágenes, por lo que se cree que éstas no pudieron ser trazadas hasta la época renacentista. De todas formas, la fe y confianza ciega que la sociedad griega <sup>408</sup> manifiesta sobre el cuerpo, no puede entenderse si no es en relación con su filosofía, que articula todo su discurso a partir de la *integridad humana*. <sup>409</sup> Ya en el Renacimiento, las publicaciones consultadas dan a entender que el debate arquitectónico giraba en torno a si como centro del cuerpo debía considerarse el ombligo o, por lo contrario, debía ser, como decía Ghiberti “donde se halla el miembro genital y de donde arranca”. <sup>410</sup> Tal debate parece haber quedado zanjado mediante un razonamiento muy

<sup>407</sup> Ramírez, Juan Antonio. Op. cit., pág. 16

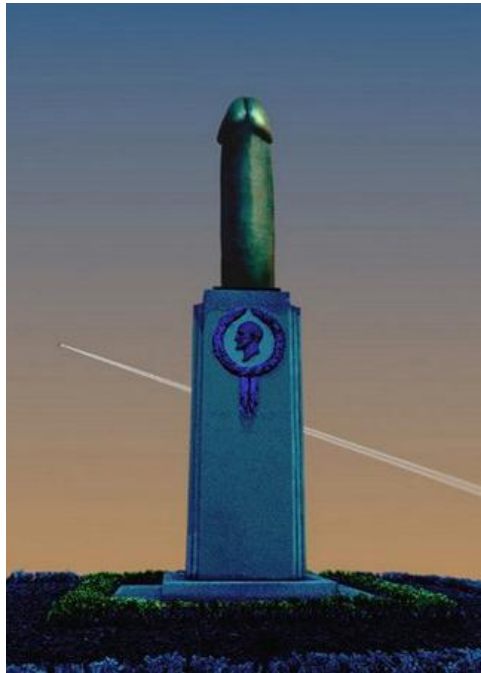
<sup>408</sup> Entre otras autoras y autores, Sophie Bessis apunta a que la filosofía griega procede de las bibliotecas de Alejandría. Para profundizar en ello *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Edit. Alianza. Madrid, 2002

<sup>409</sup> Esto resulta un tanto paradójico, ya que en los dos mil años de historia que tiene la civilización occidental, la transcendencia de las personas parece estar vinculada a la esclavitud y opresión de unas sobre otras.

<sup>410</sup> Ramírez. Juan Antonio. Op, cit., pág. 19



curioso, que considero relevante comentar: todo parece indicar que el que aportó la solución que agradó a todos fuese Cesare Cesariano, quien lo resolvió dibujando al hombre con las cuatro extremidades extendidas y el pene en erección plegado sobre el bajo vientre, apuntando o señalando justo al ombligo, y consiguiendo así que ambos centros coincidieran.<sup>411</sup>



Jorge Rueda/*Derecho penal*.1999

Una vez resuelta esta cuestión, los hombres volvieron a centrarse en los postulados arquitectónicos que les ocupaban; pero ahora dejamos la estructura general de los edificios para centrarnos en las columnas. Vitruvio reflexionó sobre ellas y expuso las razones por las que estaban ligadas a los diferentes géneros, leyendo sus consideraciones, podemos vislumbrar ciertos factores sobre los que se alude reiteradamente en esta tesis:

*“Midieron la huella de la pisada del pie del hombre y lo aplicaron (como módulo) para levantar las columnas. Descubrieron que un “pie” equivale a la sexta parte de la altura del hombre y, exactamente así lo aplicaron a sus columnas, de*

---

<sup>411</sup> Muchas son las teorías expuestas sobre la importancia del pene en la figura de Cristo y muchas también las cuestiones que emanan de tal tesis. Para un ensayo claro y conciso sobre el tema véase el ensayo *Represión y sublimación: Sexualidad implícita y explícita en las representaciones de Cristo*, de Vicente Alemany y Jaime Repollés. Catálogo de la exposición *Sexo Implícito/Explícito*. Edit. Departamento Dibujo II. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2011.

*manera que (...) la columna dórica en una era una respuesta a la proporción del cuerpo humano y sobresalía, en los edificios, por su solidez y belleza.*”<sup>412</sup>

Sin embargo estas eran los requisitos que se pedían a la columna dórica y la anatomía del hombre, siendo completamente diferente en la columna jónica o las características anatómicas de la mujer:

*“Teniendo en cuenta los mismos principios los adecuaron a la esbeltez y delicadeza femeninas; en principio, levantaron las columnas con un diámetro que equivalía a una octava parte de su altura, para que tuviera un aspecto más elevado. Colocaron debajo de una columna una basa, como si fuera su calzada, y colocaron en el capitel unas volutas colgantes a la derecha y a la izquierda, como los rizos ensortijados de su propia cabellera; adornaron sus frentes o fachadas con cimacios y festones, colocándolos como si fueran los cabellos, y, a lo largo de todo el fuste, excavaron unas estrías, imitando los pliegues de las estolas que llevan las mujeres; así lograron una doble estructura en la columna, mediante dos claras diferencias: una, de aspecto viril y sin ninguna clase de adorno (dórica) y otra imitando los adornos femeninos (jónica).*

El tercer orden, llamado corintio, imita la delicadeza de una muchacha, pues las muchachas, debido a su juventud, posee una conformada por miembros delicados, y mediante sus adornos, logran efectos muy hermosos.”<sup>413</sup>

Finalmente, en 1537, Sebastiano Serlio formuló un sistema para organizar las columnas en los diferentes espacios arquitectónicos que Juan Antonio Ramírez resume muy acertadamente:

*“El orden dórico se debería emplear en templos dedicados a Cristo, San Pedro y San Pablo y a aquellos santos que hayan tenido fuerza y virilidad para exponer sus vidas por la fe de Cristo”<sup>414</sup>; el jónico sería adecuado para santas matronas, santos cuya vida haya estado entre lo robusto y lo tierno, y también para edificios profanos de carácter intelectual; el corintio y el compuesto, en fin, serían adecuados para los templos dedicados a la Virgen María y a todos los santos y santas de vida virginal.*”<sup>415</sup>

Este ejercicio simultáneo de idealización del cuerpo masculino, en los dos sentidos que conlleva la idealización; es decir por un lado se constituye como cuerpo canónico y de proporciones exactas y predeterminadas con anterioridad; y por el otro, el cuerpo masculino se transforma en sistema de medida de las cosas, o lo que es lo mismo, ellas existen en tanto que él, con su presencia, les confiere nombre y características. Tal lógica de pensamiento vino a producir en la sociedad de la Grecia clásica que el hombre fuera símbolo de diversos fundamentos imprescindibles para la

---

<sup>412</sup> Ramírez. Juan Antonio. Op, cit., pág. 24

<sup>413</sup> Ramírez. Siruela, Juan Antonio. Op, cit., pág. 25

<sup>414</sup> Texto original

<sup>415</sup> Ramírez. Siruela, Juan Antonio. Op, cit., pág. 30



organización de la propia sociedad; la autoridad y el poder, el rigor, la disciplina y la resistencia física. Para representar tales conceptos, se recurrió al arquetipo masculino, que perdura hasta nuestros días: el hombre héroe y atleta. Esta corriente de pensamiento, que no hemos de olvidar que en definitiva se trata del dogma que sustenta a la sociedad occidental, es apoyada y respaldada por la gran mayoría de ámbitos de la sociedad. Desde el arte, la pintura y escultura se centrarán en abordarlo como motivo y temática; y autores como Da Vinci, Miguel Ángel, Botticelli, Durero, Rafael, Degas, Klimt, Picasso y un largo etcétera remarcen estos conocimientos; desde la ética y moral los campos de la filosofía, literatura, sociología, antropología son pilares que conforman y cohesionan los paradigmas del principio del pensamiento occidental. José Miguel García Cortés (2004), razona:

*“Es sabido que para los griegos (sus estatuas representaban dioses, héroes o atletas triunfantes) la perfección física tenía un carácter divino, y aquellos mortales que más se les acercaran eran considerados como los héroes, seres superiores, más potentes y mejores.”*<sup>416</sup>



Miguel Oriola/N.Y. Diptic. 1997

Después de la Grecia y la Roma clásicas, épocas sorprendentemente fructíferas en cuanto a exhibiciones del cuerpo masculino desnudo y sus continuas metáforas o vinculaciones arquitectónicas, habrá que esperar hasta el Renacimiento para que el reimpulso de tal arquetipo vuelva a tomar la fuerza que se le pronosticaba, puesto que con los primeros siglos del cristianismo se vivió una época de retroceso que vetó a la desnudez, por considerarla algo perverso y monstruoso, arrastrando con ello también lo

---

<sup>416</sup> Cortés, José María. *Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Edit. Egales. Barcelona, 2004.pág. 53

placentero y sensorial. De tal forma que “el cuerpo masculino dejó de ser el espejo de la perfección divina para convertirse en objeto de humillación y vergüenza.”<sup>417</sup>

Pero en el siglo XV el Renacimiento<sup>418</sup> reavivó *al héroe*, debido a las conquistas coloniales de América, se fortalecieron también los esquemas mentales y estereotipos de la tradición, ahora épica, del hombre como símbolo de poder social, político y económico. Por su parte, Jaime Conde-Salazar matiza:

*“Posiblemente no es casualidad que al tiempo que se desarrolla y extiende el sistema de la perspectiva, la Anatomía sufra un profundo cambio que hace que se aleje del saber transmitido desde la antigüedad clásica principalmente a través de los saberes atribuidos a Galeano. Vesalio necesita abrir y acceder al interior de ese cuerpo colocado estratégicamente en el punto de fuga. El nuevo sistema de representación le permite observar directamente, esto es, le permite convertirse en ojo y, a partir de ahí, emprender la producción de nuevas imágenes que conviertan el interior oculto del cuerpo en un paradójico exterior absoluto.”*<sup>419</sup>

Estas son, pues, las raíces de la posibilidad metafórica del pene con la arquitectura. Ahora vemos que, por un lado, se trata de una representación del hombre como institución, unidad de medida, es decir raciocinio (cultura) y, finalmente, como centro neurálgico del universo. A partir de ello es fácil hilar el transcurso y derrotero que tales pensamientos han podido producir. En la actualidad, con los medios de comunicación, a los que se les aplican ciertos matices necesarios para que estén actualizados instantáneamente, persisten igual de férreos en la sociedad occidental del presente. Sin querer desviarme más sobre el tema, paso ahora a buscar los porqués y necesidades de tales planteamientos.



David Crespo/*Monólogo*.2009

<sup>417</sup> Cortés, José María. Op, cit., pág. 62

<sup>418</sup> Para una muy interesante y necesaria revisión sobre los acontecimientos que trajo este periodo histórico véase *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Edit. Alianza Edit.orial. Madrid, 2002

<sup>419</sup> Revista Exit nº42: imagen y cultura. Edit. Olivares y asociados. Madrid 2000. pág. 16

El deseo y necesidad del hombre de conseguir y mantener su poder social, político y económico se camufla bajo el simbolismo visual de considerarlo como arquitectura. Es decir, que el *ego* masculino -el ensalce del poder fálico- radica fundamente en la posibilidad y extrema necesidad de ser respetado, admirado, deseado y no cuestionado, a partes iguales. Por otro lado, con esta imagen del pene arquitectónico, en representación del hombre de virilidad institucional, se está planteado y jerarquizando a los cuerpos no viriles como anomalías, no dignos o, no pertenecientes al muestrario de ejemplares de la condición humana en toda su diversidad; ya que quedan fuera del visionado hombres no jóvenes, enfermos, discapacitados, homosexuales y mujeres. Encuentro muy acertadas las declaraciones de José Miguel García Cortés (2004), cuando reflexiona:

*“La predilección actual, proveniente de la antigua Grecia, por la perfección física y por la glorificación del cuerpo bien formado, conlleva el desprecio de lo enfermo, de lo viejo, de lo feo o lo deforme. La influencia de los movimientos higienistas, que se originaron en Europa y en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XIX, ha sido fundamental para la popularización de un idealismo físico y el desarrollo del naturismo y el nudismo, basado en la promoción de la salud y la ocultación de la enfermedad que ha llevado consigo la fascinación por la creación de cuerpos perfectos, producto de una combinación de un disciplinado ascetismo y de un hedonismo narcisista. (...) La imagen masculina narcisista es una imagen que proyecta autoridad y omnipotencia, que conlleva fantasías muy relacionadas con la agresividad, el poder, la dominación y el control. (...) Esa insistencia en la dureza y la solidez de la masa muscular está subrayando el carácter fálico del poder masculino y manifiesta el clima de inseguridad que el macho siente ante el desarrollo social del movimiento feminista y la mayor presencia del colectivo gay en todas las esferas sociales y culturales.”*<sup>420</sup>

Por su parte, Erhard U. Heidt da un dato interesante del porqué de esta cuestión:

*“El paradigma constructivista, que hoy en día es aceptado en la mayoría de las disciplinas académicas, se basa principalmente en el supuesto de que el hombre, por el hecho de carecer de un entorno específico como especie desde el nacimiento, debe proporcionar, crear y construir un mundo estable que garantice la supervivencia tanto individual como social.”*<sup>421</sup>

Así pues, las relaciones simbólicas entre el sexo masculino y la arquitectura plantean, conceptualmente, toda una serie de valores adscritos al mismo que siempre estarán relacionados con el orden, lo matemático y el control sobre el espacio, como metáfora del control social o el régimen de organización cultural.

---

<sup>420</sup>Cortés, José María. Op, cit., pág. 51

<sup>421</sup>Pérez, David. Op, cit., pág. 47



Miguel Oriola/*Clara actitud fraternal a pesar de la crítica de algunos pensadores alienados. Tomase también como entrega incondicional del YO.*1986/ *Constatación de hechos que, no por sabidos carecen de paradigmas entre el ser y tener que irse.*1986

### 6.2.3.1 Singularidades encontradas

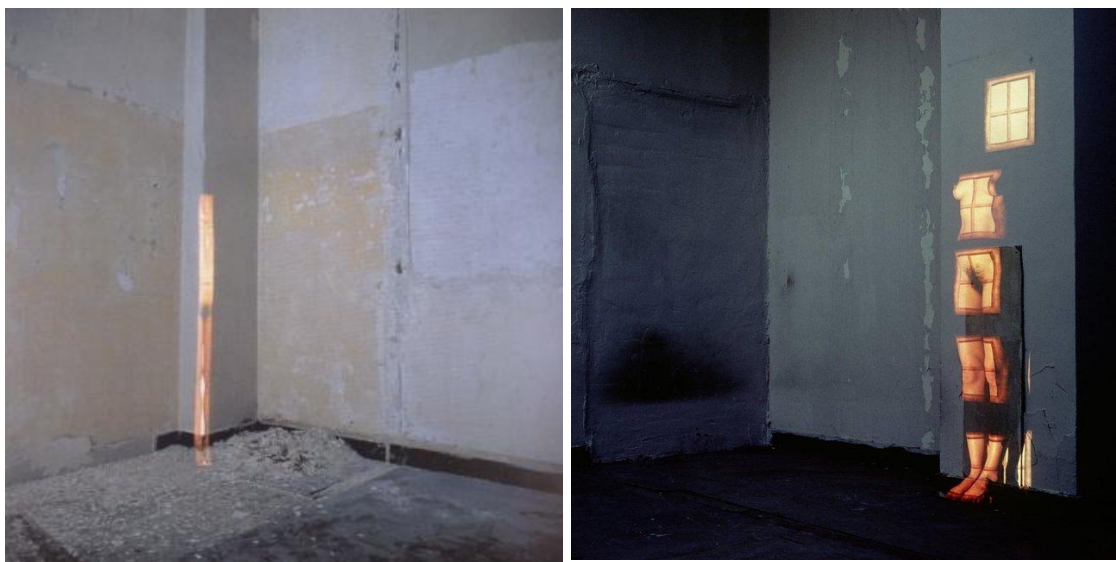
Algunas interesantes propuestas que se salen de lo aquí mencionado son aquellas que vinculan al sexo femenino con la arquitectura. Pero viene bien, en determinados casos, profundizar en las mismas, ya que no siempre queda éticamente bien resuelto, el discurso de algunas de ellas.



María Andrés/*Mi largo pelo querido.*2011



Enrique Cardenas Título desconocido. Año desconocido



Eulalia Valldòsera/*Column*. 1990-1991

La propuesta de Jesus Coll, *Erótica*, muestra, a partir de un contrapicado en diagonal, un cuerpo femenino al desnudo, en dudosas circunstancias. La rigidez del cuerpo, la expresión dolorosa en el rostro de la joven, el extremado brillo del cuerpo y su violenta desnudez, junto con la chimenea en vertical como recurso del poder fálico, unido al mencionado título, son factores suficientes para reconstruir qué puede haber ocurrido en esta fotografía narrativa, tan sumamente ofensiva.



Jesus Coll/*The escape*. Año desconocido



Por otro lado también la propuesta *El espacio de posesión*, de Javier Vallhonrat, plantea algunas cuestiones que merecen ser revisadas. En este caso, se trata de un porfolio donde únicamente es protagonista el sexo femenino; que, componiendo diversas formas orgánicas, se ajusta en realidad a un espacio arquitectónico concreto. El título de la obra hace mención a un espacio poseído, que sugiere ser tanto el arquitectónico como el del sexo/cuerpo femenino. Por lo que el planteamiento parte de una marcada perspectiva androcéntrica que no favorece a nadie. Al contrario de lo que esta sugerencia puede conllevar, ni uno ni otro son, realmente, posesión de nada ni de nadie.



Javier Vallhonrat/*El espacio de posesión*. 1986

### 6.3 SEXOS EVOCATIVOS O IMAGINATIVOS

En este apartado se almacenan las fotografías del archivo en las que los sexos son tratados a partir de un lenguaje idílico, sugerente, bucólico y con cierta melancolía, que evocan o imaginan una realidad diferente a la referencial. Para ello es necesario *lo romántico* que, hibridado con las nuevas tecnologías, propone imágenes de un alto interés para el público, pues supone un estar en dos tiempos diferentes.

Los orígenes del dispositivo evocativo e imaginativo de las representaciones que a continuación se analizarán los encontramos, como ya venimos haciendo, en numerosas ocasiones, en la literatura. Para mayor acotamiento, los ejemplares consultados aluden especialmente al *realismo mágico* como uno de los grandes influyentes. El realismo mágico es un género literario proveniente de Hispanoamérica, que surgió a mediados del siglo XX, cuyo nombre originario hacía referencia a una realidad alterada o realidad maravillosa. Pero, además, hemos de tener en cuenta que a finales del siglo XVII -tras la oscura etapa del Barroco-, en ciertos países de Europa comenzó a gestarse la Ilustración. A ese largo periodo se le llamó el siglo *de las luces*, y duró hasta 1789, cuando inició la Revolución Francesa. Se denomina Ilustración a un nuevo periodo histórico que conllevaba toda una corriente intelectual y cultural que, aunque comenzó en Inglaterra y Francia, terminaría salpicando, finalmente, a todos los países europeos. Tras la lóbrega etapa barroca, la Ilustración y el pensamiento ilustrado actuaron como antorchas que pretendían disipar las tinieblas e injusticias, mediante el racionalismo y el movimiento artístico neoclasicista. Por otro lado, casi simultáneamente, en Reino Unido y Alemania, como respuesta de resistencia al pensamiento ilustrado, la razón y el neoclasicismo, se gestó el Romanticismo. Otra corriente cultural e intelectual pero que, en este caso, abolía la razón en pos de la imaginación y rechazaba el presente y su realidad, abrazando fantasías de una vida sublime y romántica. Ambas posturas se enfrentaban e interpelaban, y así como ambas acabaron por radicalizarse, en términos artísticos el Romanticismo disfrutó de mayor ventura, puesto que todavía llega a nuestros días.

En el siglo XXI, el modo evocativo, imaginativo o romántico donde se persigue el deleite en lo glorioso y simbólico, se traduce en representaciones fotográficas a modo de poesía visual. Pero antes de ahondar más en la fotografía poética hemos de tener en cuenta una cuestión importante al respecto, que nos permitirá bosquejar el mapa de una manera más completa. Tras el Romanticismo, durante los siglos XIX y XX, la ciencia, y finalmente la tecnología, han jugado un importante papel en la sociedad, de modo que en el arte, y ya sí, centrándonos en la fotografía poética, es fundamental la presencia de las herramientas tecnológicas, puesto que a partir de ellas se produce ese estar en dos mundos que persigue toda actitud romántica, sentimental o poética: la nostalgia por lo que no se tiene o la época en la que no se está. Tal sentimiento de arrebató, de ausencia del tiempo y/o espacio es imprescindible para las/los amantes de esta perspectiva, pues permite evocar otras realidades, soñar otras vidas, recrearse en lo bello y nostálgico, huyendo del presente. Sea cual sea el presente.

Así, Raúl Hernández escribe sobre la relación entre poesía y fotografía:

*“En la previa acción del poema y la fotografía, existe la alianza del tránsito, el pasear por la línea divisoria entre lo fortuito y lo buscado, lo que llega y lo que se espera. Pasear por la ciudad o el pueblo, mirar. (...) El poema siendo expuesto hacia un lector como la fotografía a un espectador. El poema que detalla y alude. La fotografía que declara y desnuda.”*<sup>422</sup>

Por su parte, Consuelo Britto de Freitas (2004), vierte dos pensamientos muy relevantes para esta investigación:

*“Las imágenes poéticas tienen una función icónica en donde por obra de la imagen, hay una reconciliación o un acuerdo instantáneo entre la representación y la presencia de lo real”*<sup>423</sup> y *“La imagen poética no quiere decir sino que dice”*<sup>424</sup>.

Sin embargo, son muchas las cuestiones que atañen a lo poético cuando nos preguntamos el porqué de esa huida espacio temporal, que plantean mediante el ensimismamiento de lo estético. Por ejemplo, Alberto Ruíz de Samaniego (2005), declara: “La materia poética es tendencialmente letal, mortífera por paralizante.”<sup>425</sup>

Capturar el tiempo, congelarlo, es una más de las diversas cuestiones que demuestran y manifiestan cierto inmovilismo en la fotografía poética. En primer lugar, privilegiando *lo estético* sobre la realidad planteada, se puede estar corroborando dos hipótesis: que la realidad es puramente estética y que no subyace nada bajo ella, algo muy improbable; o que la realidad es espantosa y, por tanto se presenta como imperativo maquillarla, pero sin proponer cambios de raíz sino simplemente en la primera capa. En ninguna de las dos posibilidades se acciona para intervenir sobre la realidad misma; problematizar, teorizar o destruirla para mejorarla no se presentan como vías o posibilidades de actuación; sin embargo, superficializarla o frivolar sobre ella sí está comprendido. Pero superficializarla o frivolarla, en este caso, no son más que manifestaciones del miedo, inseguridad y pérdida que de ser afrontada de forma consciente, con total seguridad llevará a una profundización, una búsqueda por la necesidad de averiguar qué puede aportar algo aún no experimentado.

Otro aspecto a tener en cuenta del lenguaje poético es que, proviniendo del Romanticismo se pretende, por medio del arte, conmover a un público, para transmitirle paradigmas que levantaban una nueva mitología. En la actualidad, el Romanticismo, por medio de las nuevas tecnologías o tecnoromanticismo, no difunde conocimientos o

---

<sup>422</sup> Blog Palabras como agua. [sergiogomezgarcia.wordpress.com/2011/12/05/](http://sergiogomezgarcia.wordpress.com/2011/12/05/)

<sup>423</sup> Britto de Freitas, Consuelo. *El discurso poético y las condiciones de su producción: una lectura comparada de la poesía de Rosalía de Castro y de Cora Coralina*. Tesis doctoral. Dirección: Carmen Mejía Ruiz. Edit. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2004. pág187

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> Ruiz de Samaniego, Alberto. *Belleza del otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo*. Edit. Cendeac. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, 2005. pág. 65



paradigmas algunos; sino que, mediante la conmoción y el lenguaje sugerente, impresionable, encantador, etc. solo trata de vender un producto: la obra artística. Hay que dejar claro que, en la gran mayoría de las ocasiones, lo poético no reside en comunicar, sino en hechizar al público para estimular la aceptación de la propuesta.

De este modo es fácil establecer analogías entre lo poético y lo publicitario. Pudiendo advertir que, en la gran mayoría de ocasiones, lo denotado como sublime pasa a ser convertido en mercancía. Además, el lenguaje poético, del mismo modo que el publicitario, se esfuerza sobremanera en impresionarnos para acceder directamente a nuestro subconsciente a partir de su apariencia atractiva, sensible, irónica o enternecedora. A la vez, parece que no haya ninguna pretensión no ideológica, aun a sabiendas de la imposibilidad de este acto, al ser innegable en la actualidad, el poder de las imágenes.

Otro hecho matizable al respecto de lo poético es su constante alusión a la belleza; en la era de las nuevas tecnologías, no siempre la belleza es legítima sino que es resultado de un artificio tecnológico. Es decir, que una fotografía poética generalmente manifiesta cierta o pretendida ingenuidad narrativa, pues por medio del simbolismo se accede al sentimiento pero sin revelar en realidad, la complejidad tecnológica que se incorpora. Todo ello, vuelve a la fotografía placentera y agradable -sin generalizar, pero sí en muchas ocasiones- quedando en la primera capa de la propuesta, en el continente y la forma, pudiendo resultar un tanto insulsa e insustancial ya que no comunica sobre el personaje, objeto o lugar que plantea.

La investigadora Piedad Solans reflexiona sobre el lugar que se da al cuerpo desde la perspectiva poética actual:

*“En estas nuevas superficies y tramas simbólicas se resuelve el cementerio de imágenes de lo fanático y de la sexualidad y su cuerpo incorpóreo: la historia, la memoria. Este desplazamiento de superficies espacio-simbólicas de identidad se produce en numerosas obras artísticas, abandonando los medios tradicionales de representación, hacen uso de la tecnología para significar una nueva construcción del cuerpo, de la identidad y del sujeto: nueva construcción del cuerpo, de la identidad y del sujeto: nuevas formas de existir, de desear y de morir.”*<sup>426</sup>

No obstante, muchas teóricas y teóricos consideran lo poético imprescindible para la vida. Por ejemplo José Luis Molinuevo (1998), resume: “Nietzsche se pronuncia contra la dicotomía entre un mundo aparente y real y afirma que solo hay un mundo y este es cruel y falso. Necesitamos la mentira, esa verdad, para vivir. La metafísica, moral, religión, ciencia son esas mentiras. Hace falta un “genio de la mentira”, el artista que vaya más allá: “el arte y nada más que el arte.” Es el gran posibilitador de vida, el gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida. El artista nihilista prefiere la historia cínica y la naturaleza cínica.” Para llevar a cabo esa tarea cínica el artista acude

---

<sup>426</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 283

a lo bello y lo sublime. Los juicios sobre lo bello y lo odioso, dice Nietzsche, son miopes pero convencen, apelan al sentimiento para que afirme o niegue antes de que intervenga el entendimiento. Es la situación actual: lo bello en el esteticismo no apela al entendimiento sino al instinto.”<sup>427</sup>

Finalmente, un sencillo esquema propuesto por Frederick Sommer ayuda a clarificar enormemente lo aquí analizado y expuesto y permite concluir con un mapa que bosqueja cómo *lo poético* termina confiriendo un significado que, finalmente, trasciende a la realidad, pero hacia direcciones no siempre honestas, responsables o conscientes:

“Arte: sentimiento	Lógica poética: deducción
Sentimiento: razón	Deducción: lógica simbólica
Razón: inducción	Realidad: ciencia.” <sup>428</sup>
Inducción: lógica poética	

Por su parte, en una crítica que Laura Terré hace sobre un fotógrafo con un claro estilo evocativo, aparecen muchas cuestiones que esclarecen aspectos pertenecientes o relativos a la poesía visual sobre la que se profundiza:

*“La fotografía, en tanto que sigue el tiempo de la vida, substituye pobremente a la vida; no puede ser tenida como arte. (...) Toda la novedad que podrían mostrarnos las imágenes, toda su realidad, queda desdibujada bajo el efecto de un instante subjetivo, personal y poético. De esta manera queda registrada en nuestras mentes como algo eterno (exento de tiempo), perteneciente a la humanidad (superando la anécdota). (...) Amainando un poco esta tentación de intemporalidad, -a la que la buena fotografía tiende- es interesante notar el espacio de tiempo que va de unas fotografías a otras.”*<sup>429</sup>

Y continúa:

*“Su material de trabajo no son los acontecimientos que atropellan el sentido de la existencia, sino lo emotivo de las cosas y la belleza que destilan en su quietud y perdurabilidad. Como los poetas, utiliza las imágenes no como representación de la realidad, sino como el símil, la metáfora de otro mundo interior. No un mundo interior exclusivo del fotógrafo -y ahí reside su fuerza- sino en consonancia con el sentido, con el alma que anima la realidad que lo rodea. (...) Nos encontramos pues ante una forma de creación más cercana a la poesía que a la crónica, en la que una imagen no vale más que mil palabras, -como reza el lugar común que casi siempre se aplica a la*

<sup>427</sup> Molinuevo, José Luis. *El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Edit. Tecnos, D.L. Madrid, 1998. pág. 72

<sup>428</sup> Yayas, Steve. (ed) *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. pág. 270

<sup>429</sup> [www.ricardterre.com](http://www.ricardterre.com)

*fotografía- sino que contiene mil sentidos. Cada foto es una propuesta que encadenada a otras, forma un poema estructurado, que establece un tiempo propio que no tiene que ver con el tiempo que las produjo.*<sup>430</sup>

Y finalmente concluye: “Situémonos frente a una de esas imágenes y dejemos que broten desordenadamente las sensaciones, mientras el tiempo a nuestro alrededor nos demuestra que por ellas no pasa el tiempo.”<sup>431</sup>

Las palabras de Laura Terré nos ayudan a detectar los matices o características que se asocian con la poesía visual y el discurso poético. Pero para un mayor entendimiento y claridad de este estilo considero imprescindible un pequeño esquema:

#### Características fundamentales del lenguaje poético.

- Expresa una huida, fantasía, viaje astral, delirio de un malestar presente, abandono, etc.
- Alude a otra realidad o contexto por medio del sentimiento, no del raciocinio.
- Es resultado de la creación. Algunos ejemplares, definen que no es un discurso alienado. (Valoraremos esto más adelante)
- El lenguaje poético trasciende al conflicto de posicionarse sobre una realidad, concepto o contexto.
- Pretende la seducción.

Con respecto a las características vertidas sobre el discurso poético, quiero matizar que aunque algunos ejemplares consideran *lo poético* como un discurso que parte de la creación y que, por tanto, no está alienado con la realidad de la persona creadora; en mi opinión toda persona que viva en una realidad alienada, sufrirá un sesgo en su creatividad. Por ello, sus fantasías no podrán estar libres de alienación alguna.

Retomando el hilo de lo que abordábamos, varios elementos confluyen en la imagen evocativa o imaginativa cohesionando a la fotografía el espacio-tiempo poético; es decir, otro espacio y tiempo que ya ha ocurrido o está por ocurrir. Una realidad sugerida que no está ni presente, ni ausente, pero que está a punto de desaparecer y puede hacerlo para siempre.

Por tanto, la representación de los sexos evocativos o imaginativos plantea una experiencia visual que está relacionada con el viaje hacia otro tiempo y lugar, que se considera más maravilloso o mágico que el tiempo y lugar presente, quizás por la ingenuidad y pureza de ese momento. Pero esta conducta plantea el conflicto de la poesía como recurso cobarde ya que plantea una huida.

Además, es pertinente matizar que, como ya venimos detectando en los anteriores apartados de *Fotografía Ornamental*, el uso de expresiones retóricas en la imagen es

---

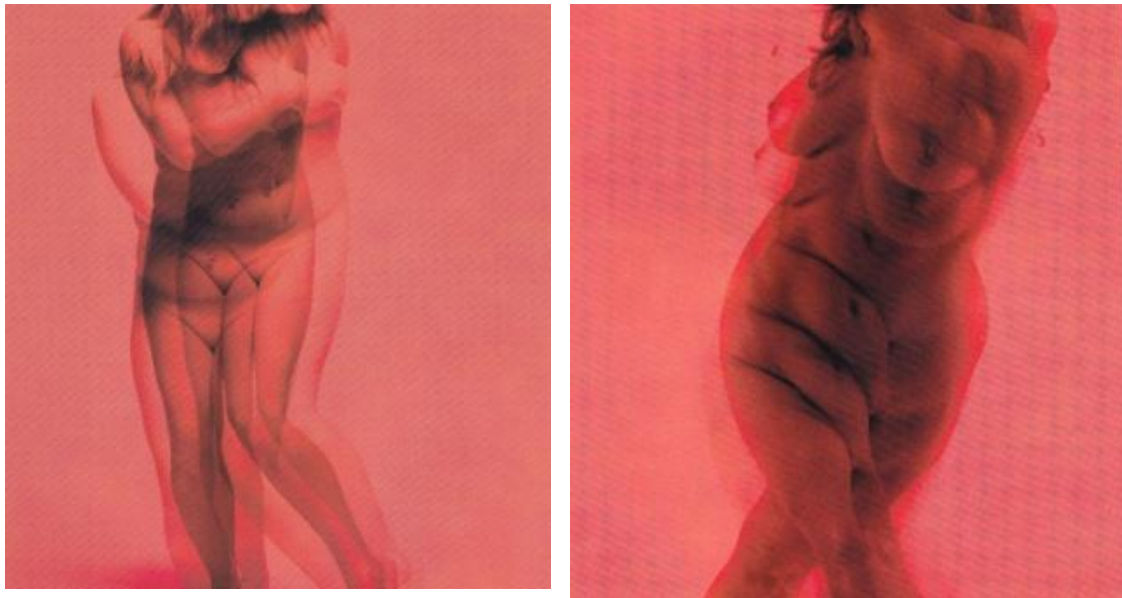
<sup>430</sup> [www.ricardterre.com](http://www.ricardterre.com)

<sup>431</sup> [www.ricardterre.com](http://www.ricardterre.com)

casi obligado, de modo que en este caso a los ya mencionados podemos sumarle otros tantos como el paréntesis y paradoja, que consisten en la sugerencia visual de unir dos elementos que, en principio, no parece que tengan por objetivo el concordar, sino únicamente de invitar a la reflexión; la sinestesia, que combina la sensación percibida mediante diferentes órganos sensoriales o fusiona sensaciones contrapuestas como alegría, tristeza, etc; el anacoluto, que propone una broma visual en tanto que lo que sugiere resulta ser realmente un imposible; o la metonimia, que hace referencia a un objeto mediante otro, que termina por sustituirle.

Concluyendo con estas palabras, a continuación analizaré algunas de las fotografías donde lo memorativo aborda al sexo y cuerpo. En un primer término se muestran fotografías en las que la poética se expresa a partir del cuerpo y sexo sugerido y sugerente, por medio de un juego que bien puede ser lumínico o colorímetro, pero que aporta el carácter evocativo, ficticio o fantasioso que ya vimos imprescindible en el lenguaje *poético* o *romántico*.

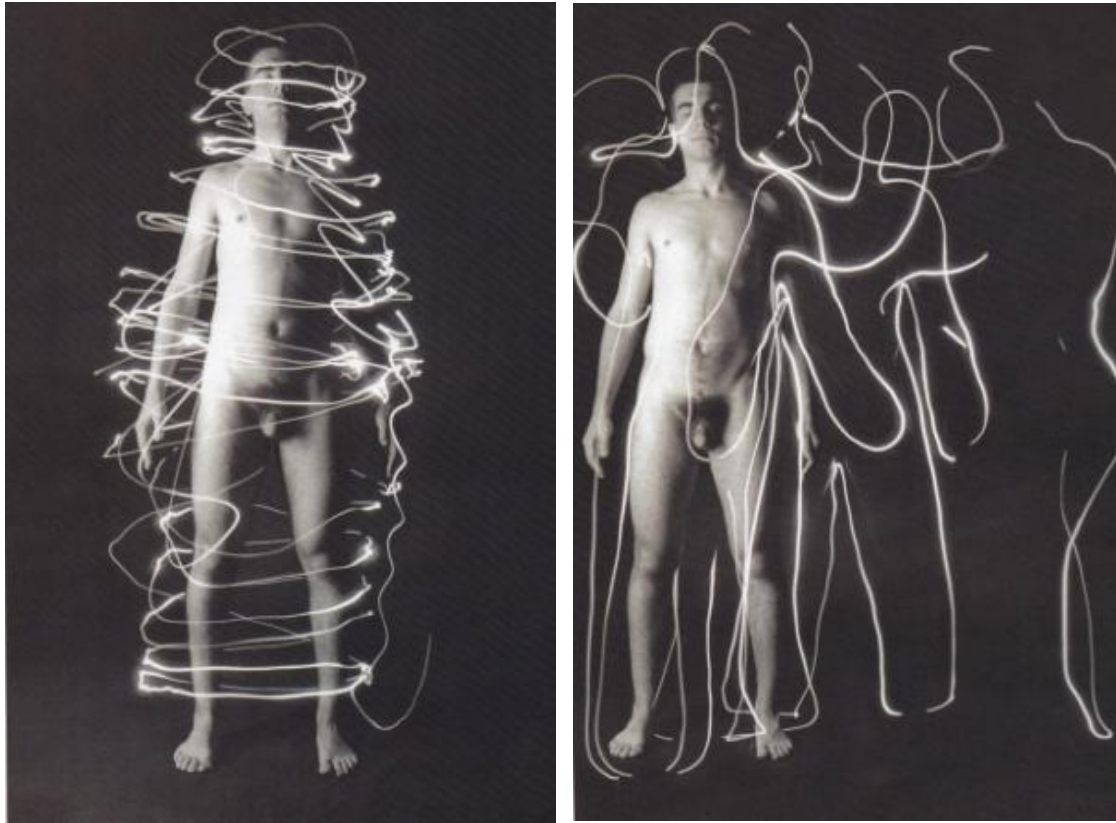
Las fotografías de Ricardo Miras parecen proponer dos cuerpos y sexos femeninos en un proceso de búsqueda o transformación hacia otro estado más liberador; el color rojo y las numerosas exposiciones posibilitan el aspecto poético que anteriormente comentaba.



Ricardo Miras. Título desconocido. Año desconocido

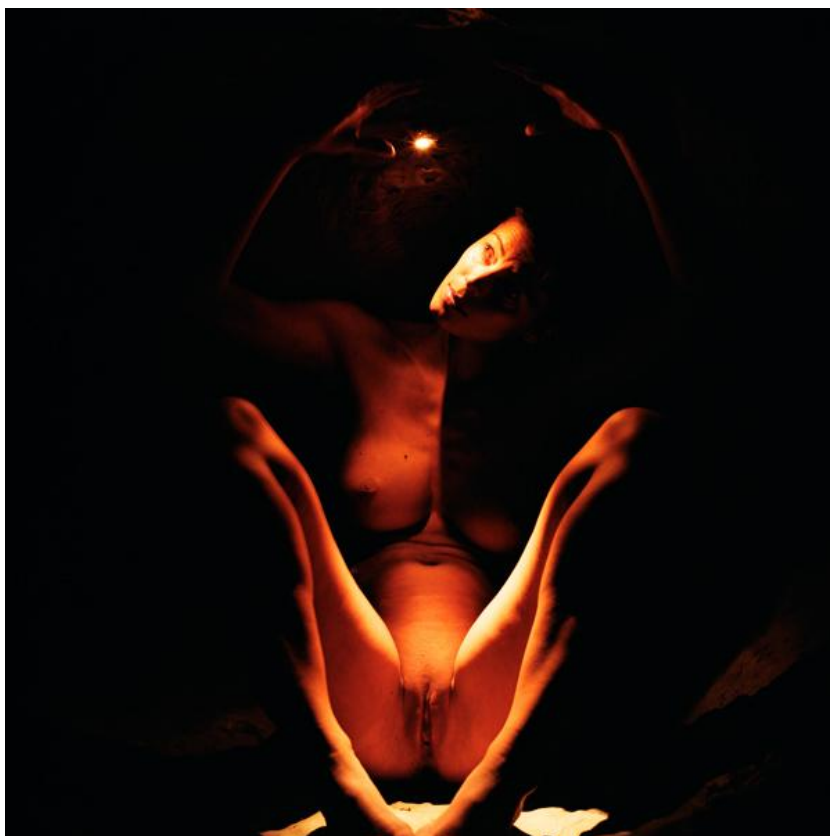
En el caso de Tony Lara, este factor viene conseguido mediante la imagen negro/blanco, puesto que este aspecto propone una perspectiva que no es la presente, y además añade el juego lumínico del haz de luz con el que garabatea, que proporciona el

carácter de fantasía a la fotografía. En una, el modelo permanece hierático y con los ojos cerrados en lo que podría ser un envoltura a modo de crisálida. En la otra imagen el mismo sujeto parece estar acompañado de identidades alegóricas o fantasmas, que incluso interaccionan con el sujeto real, ya que ambas aparecen masturbándose.



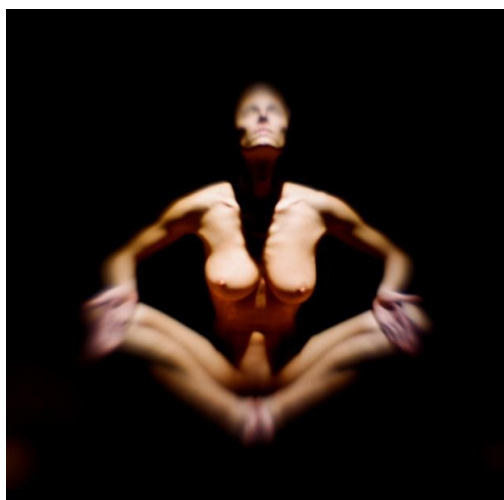
Tony Lara. Título desconocido. Año desconocido

De nuevo algunas propuestas de la ya menciona Mapi Rivera, emanan gran dosis de poesía al jugar fotográficamente con la luz en todas sus variantes. Pues mediante esta, la artista sugiere estados de intimidad, evocación o fantasía, que también tratan de acercarse a lo relajante. La primera fotografía propuesta perteneciente a la serie *Sostenibilidad latente*, en ella la artista construye una fraternal imagen donde un sexo y cuerpo femenino es iluminado cenitalmente por una luz –quizás la del sol- que se introduce desde el exterior del lugar donde se halla. Las zonas especialmente iluminadas -rostro, vientre y sexo y la postura del cuerpo- invitan a asociar toda la fotografía con lo que puede haber en el interior de un útero cuando el óvulo ha sido fecundado, es decir con el nacimiento y gestación de la vida.



Mapi Rivera/*Sostenibilidad latente*.2007

La segunda fotografía, perteneciente a la serie *Semilla de la imagen*, también juega con el componente de configuración de una nueva realidad de la que hablamos, pues a partir del título, y observando detenidamente la propuesta, es fácil advertir un rostro; lo cual indica que lo poético ha trascendido a lo imaginativo. En la tercera, perteneciente a la misma serie, la fotografía introduce fuegos artificiales, que evocan y configuran instantáneamente la posibilidad de una nueva realidad, pero desde la nostalgia de saber que durará apenas un instante.



Mapi Rivera/*La semilla de la imagen*.2009



Las propuestas de José María Pérez Santoro y Andrés Mauri parecen compartir mismo denominador común, en tanto que ambos emplean parecido tratamiento de alteración de la imagen como elemento transgresor, mediante el color o el ruido visual. En *Virados químicos o digitales*, Santoro presenta un cuerpo femenino desnudo, cuyo rostro, cabeza, manos y pies quedan fuera del encuadre visual y el desgarrar del color es lo que propone el carácter poético, al imaginar esta no-realidad como si lo fuera. En *Self portrait*, Mauri organiza una fotografía donde juega con la simetría y el caos de información de los elementos y la superposición de capas y veladuras de estos mismos son sugeridos como transgresión.



José María Pérez Santoro//Andrés Mauri. Títulos desconocidos. Año de realización desconocidos

Por su parte, las fotografías de Inés De la isla, despliegan un emocionante carácter festivo que parece estar relacionado con la diversión del puro juego, la actividad y el ambiente distendido, no formal y liberador. En estas imágenes de numerosas exposiciones en cada una se yuxtaponen varios cuerpos y sexos produciendo este singular resultado que explicita la plasticidad del cuerpo, el sexo y por tanto las infinitas posibilidades del género.



Inés Gómez de la Isla. Título desconocido. Año desconocido

Del mismo modo, son las fotografías propuestas por Encarna Martín, Juan Manuel Castro Prieto y Rafael Navarro, en las que todas ellas el sexo femenino es protagonista y el tratamiento poético se desarrolla a partir del movimiento de las modelos. A diferencia de que en el caso de *El desafío*, de Rafael Navarro también se juega con lo que podría ser un duelo sexual-corporal entre las dos personas retratadas.





Encarna Martín/Juán Manuel Castro Prieto. Títulos desconocidos. Año de realización desconocidos



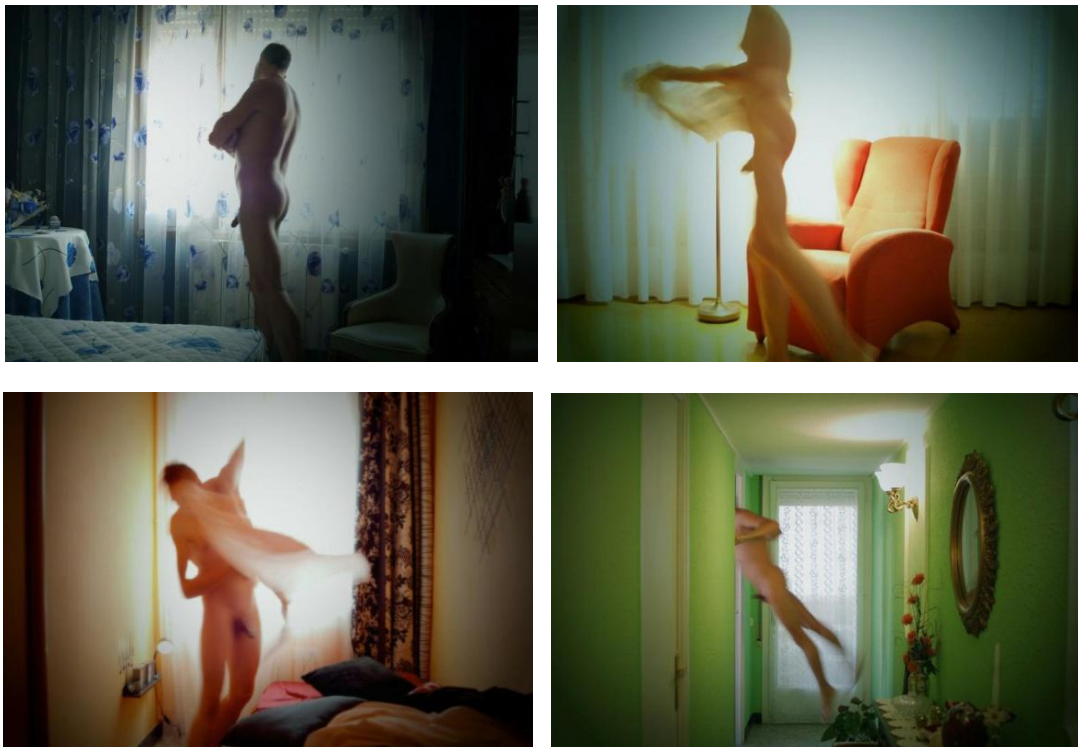
Rafael Navarro/*El desafío*. 1990

Así, J.A. Montoya, en su serie titulada *En vocación*, también genera fotografías donde el movimiento es fundamental para constituir el cariz poético que arguye a partir del sexo. De nuevo, este está relacionado con la plasticidad del sexo, del género y la identidad en tanto que es representado como forma incontenible, autónoma, versátil y siempre sugerente.



J. A. Montoya/*En vocación*.2010

Por su parte, Andrés Mauri en la serie *Naked house*,<sup>432</sup> aúna estos dos aspectos que le ayudan a poetizar: el movimiento captado como estela del cuerpo y sexo y el forzado en la temperatura del color.



Andrés Mauri/*Naked house*. Año desconocido

A continuación, se presentan algunos ejemplos de fotografías propuestas en las que el componente poético se introduce no a partir del movimiento del cuerpo retratado, sino mediante el desenfoque, la textura, el grano, etc.; pues en las mismas, estos detalles son los que producen la evocación, a modo de recuerdo o ensoñación.

En los casos propuestos por Sergio Amado, además, se introduce un elemento que intenta conferir a la imagen de un poco más de complejidad. Una fresa -que anteriormente ha sido mencionada en su posible vinculación con la vulva- y una cuerda, que puede querer significar varias cosas que interesa matizar. Por un lado, la cuerda simboliza ataduras y falta de libertad y, en relación a la vulva, lo está extrapolando a la sexualidad femenina. Además, la cuerda está colocada para la toma fotográfica en una posición perfectamente fálica, lo que podría ser una doble alusión a una cultura patriarcal, que desde sus necesidades más íntimas, les ha dado prioridad al organizarse; o dicho de otro modo, una cultura en la que, desde la infancia hasta la madurez, el desarrollo de la sexualidad y las prácticas sexuales suelen articular, con preferencia, el

<sup>432</sup> Casa desnuda.

placer y deseo del varón en detrimento del de las mujeres.<sup>433</sup> Estas fotografías no dejan nada claro acerca de la perspectiva personal del artista, pues no se sabe si son un canto a la belleza o un grito contra la opresión.



Sergio Amado/*Tentación*.2006/*Ritual de fuego*.2007

De nuevo J. A. Montoya propone, en el portfolio *On time*, una perspectiva poética trabajada a partir de lo que en este instante mencionamos; pues a partir de oníricas escenas donde es elemento clave el tratamiento de la textura, el grano y el desenfoque, se sugiere el paso del tiempo como paralelismo del cambio lumínico de luz a tiniebla. Así, se cohesionan varios aspectos adheridos a estos conceptos que están siendo trabajados en la serie, tanto discursiva como conceptualmente. La fugacidad de la vida como tema central y la representación de emociones y sentimientos al respecto, como afluentes, genera un interesante espacio dramático donde para más inri se plantean polaridades y/o dualidades en ocasiones complementarias, de las protagonistas; que sin duda alguna, visto el clima gélido y crudo que el fotógrafo plantea en ocasiones, únicamente sobreviven. Lo que conlleva tal representación de, en palabras del propio autor: “la grandeza de la vida como un símbolo trágico del destino.”<sup>434</sup>

<sup>433</sup> La teoría crítica feminista trata de deconstruir tal pensamiento y persigue la igualdad del placer y el deseo, tanto en las prácticas sexuales como en la ruptura de paradigmas o creencias como el amor romántico, la supuesta frigidez femenina, la pornografía, etc.

<sup>434</sup> Palabras extraídas del blog El arte trágico. <http://gfriedrich.blogspot.com.es/2011/05/>



J. A. Montoya/*On time*. 2011



Muy al contrario ocurre en la serie *Soñando con dioses*, de Tony Catany, donde prima la intención del fotógrafo por recrearse en lo que él considera *lo divino*, el sexo y cuerpo masculino. El cariz poético que propone viene conseguido, entre otros factores, por la iluminación y grano de la película, que le ayudan al conseguir la atmósfera propia de un sueño entre la fantasía, el delirio de un deseo, lo onírico y la melancolía; aunando diversos factores fotográficos junto con el uso del procedimiento del calotipo<sup>435</sup>; que le permite jugar con signos aleatorios o azarosos de expresión plástica, como impurezas o texturas que ,finalmente, conforman todo un interesante diálogo entre fotografía, pintura y desnudo. De este modo, el fotógrafo consigue que sus fotografías no rememoren otro tiempo, sino que construyen una irrealidad entre el pasado, presente y futuro en la que parece rendir culto a la sensualidad de la sexualidad y corporeidad masculina.

Con motivo de una exposición sobre esta serie, en una galería de Zaragoza, el autor decía:

*"Las imágenes son un reflejo de mí mismo, y estas fotografías surgen por mi interés en la cultura mediterránea. Me gusta la estatuaria griega y romana. El punto de partida es que las estatuas están quietas, y yo traté de animar con movimiento, con la expresión de los cuerpos desnudos."*<sup>436</sup>

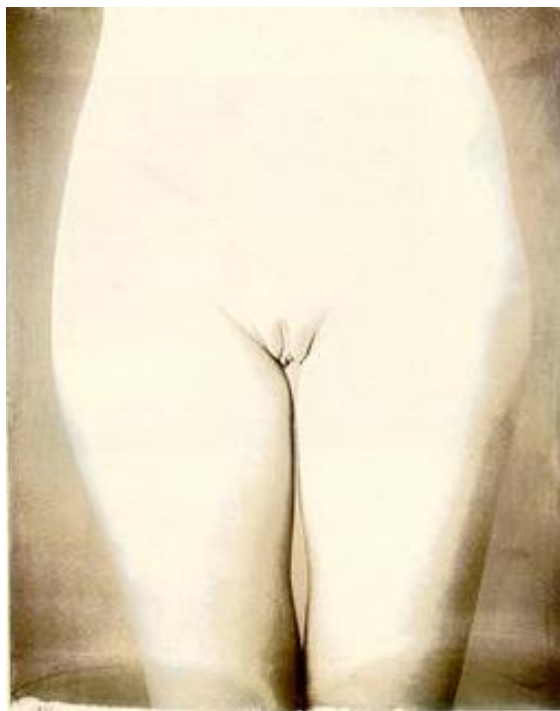


Tony Catany/*Soñar con dioses*. 1988-1997

<sup>435</sup> Henry Fox Talbot presentó en 1839 el calotipo. Este procedimiento fotográfico permitió que la imagen se produjese en negativo y que luego se pudiera positivar las veces que se deseara, al contrario del daguerrotipo, en que la posibilidad de positivar era exclusivamente una. El calotipo introdujo dos grandes cambios; el primero fue la sustitución del soporte de metal por el de papel, con lo que se hacía más económico y en segundo lugar, facilitó la reproducción múltiple.

<sup>436</sup> El periódico de Aragón 05/02/2003

En el caso de Koldo Chamorro, la fotografía propuesta conlleva el virado a sepia, que rememora los procedimientos tradicionales del daguerrotipo y los aspectos técnicos de las primeras tomas fotográficas; al tiempo que presenta un pubis impolutamente depilado de lo que podemos percibir -dada la estructura corporal que deja entrever y la características de la vulva expuesta- que se trata de una mujer madura y no una niña.

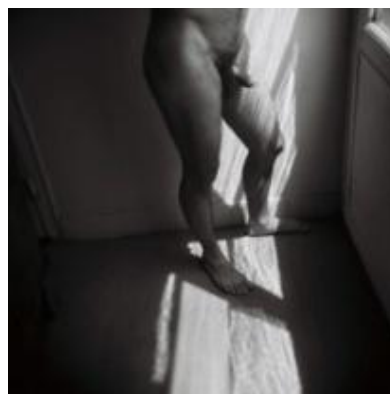


Koldo Chamorro. Título desconocido. Año desconocido

Con las propuestas de Nuria Martínez Seguer, Maite Caramés, Eli Miralles, Lourdes Cabrera y Andrés Mauri concluyo esta ramificación de la representación de los sexos mediante un lenguaje poético, sugerente y bucólico que, con mayor o menor acierto, persiguen una intención de conmover y cautivar momentáneamente al público.



Nuria Martínez Seguer/*Nommer femme belle de jour*.2009



Maite Caramés/*Habitar*. Año desconocido



Eli Gonzalez Miralles/*Idem*. Año desconocido



Lourdes Cabrera/*The room*. Año desconocido



Andres Mauri. Título desconocido. Año desconocido

A continuación se glosan las fotografías que, dentro de una perspectiva poética, juegan con proponer una línea de seducción distinta a la anterior. Su intención seductora se hace más patente a partir de diversos aspectos que producen un grado de erotismo menos sugerente, más explícito y directo, y, por tanto menos creativo.

En la fotografía propuesta por LLuis Carro Salvat, el sexo femenino se plantea como superficie que está siendo recorrida por la mano de la modelo. La postura y características de la misma, junto con la estudiada iluminación, incorporan algunos detalles a tener específicamente más en cuenta. Con el dedo corazón rastrea una delgada línea de vello púbico, al tiempo que numerosos factores confluyen para conferir a la fotografía un alto grado de erotismo, que recuerda a escenas del ámbito pornográfico: la



cuidada manicura, iluminación suave pero contrastada, un reducido y muy estudiado encuadre, el no contexto o no lugar donde se desarrolla la acción, son algunos de ellos. Esta perspectiva del erotismo, en la que se rehúye la naturalidad a expensas de la estética, responde a un lenguaje construido originariamente<sup>437</sup> por y para el varón: la pornografía. Pues en caso de tratarse de una masturbación natural es innegable el carácter forzado y pretencioso de la escena, ya que de ser real y no estar actuando para la cámara, la masturbación sugeriría una fotografía bien distinta.



LLuis Carro Salvat/*El erotismo es vida*.2009

Del mismo modo ocurre con las fotografías expuestas a continuación, de Leopoldo Pomés o Pedro Revuelta, en cuyos casos incorporan un elemento fetichista de innumerables contenidos ya estudiados por muchas teóricas y teóricos. En el caso de Pomés se trata de un tacón de aguja, reiterado protagonista del ámbito pornográfico; y en el de Pedro Revuelta unas medias de rejilla que se sujetan en la cintura y que aluden a la prostitución desde una perspectiva claramente sexista. Puesto que dentro del orden simbólico de la actualidad, donde impera la mirada voyeurista, propietaria y fálica, lo que se mira -el sexo y cuerpo de la mujer- es representado de forma pasiva, como objeto para ser contemplado y penetrado, ya sea visual o sexualmente.

---

<sup>437</sup> Existen muchas fotografías, cineastas, performancer, etc que están investigando el campo de la pornografía persiguiendo configurar nuevas herramientas, dispositivos, dinámicas y factores que consoliden un nuevo imaginario para identidades o sexualidades que se piensan dentro de la lesbianidad, homosexualidad, heterosexualidad no normativa, etc.



Leopoldo Pomés. Título desconocido. Año desconocido



Pedro Revuelta/ Título desconocido. 2005

Con matices pero siguiendo los mismos derroteros, son las imágenes propuestas por Rafael Navarro y Miguel Oriola.



Rafael Navarro/*Ellas*.2000-2002



Miguel Oriola/*Pensat i fet*. 1975-1978

De otro modo bien diferente, en cuando al lenguaje de los elementos que aparecen, son las siguientes fotografías, en las que Julio Romero, Luis Baylon y Rafael Navarro trabajan el lenguaje seductor a partir de la ausencia explícita de información sobre la vulva. En el caso de Julio Romero, con la iluminación como herramienta fundamental, compone una imagen poética, sin rayar en lo cándido ni lo banal, pues mediante una luz tenue, pero contrastada, sobre la escena, prioriza el contorno del cuerpo de la protagonista, al mismo tiempo que su precisa colocación impide totalmente la visibilidad de su sexo. El resultado es precisamente, por ello, de gran interés, al tiempo que también colaboran la dirección de la mirada de la modelo, la postura de brazos en jarras, la fila de sillas como escenario, etc. todo ello narrativiza la fotografía produciendo interés en quien mira, debido a las preguntas que se suscitan.

Igualmente, en el caso de Luis Baylon, la atmósfera virada a sepia y la iluminación que recrea una luz tenue, contribuyen a producir una fotografía muy aterciopelada. Donde son claves la ausencia de información sobre el sexo, la dirección del mismo en contraste con el tono más claro y limpio de la fotografía; es decir la sábana, la mirada oculta y el vaso de agua. Todos ellos son recursos técnico discursivos que cuentan una posible historia al gusto de cada persona espectadora.

En el caso de Rafael Navarro, el negro dramático en relación son la luz tenue parece acariciar el cuerpo, al tiempo que la ocultación del sexo por la propia protagonista y su actitud de calma y reposo generan una mirada benévola, al asistir a un momento de intimidad personal donde la ternura parece ser la reina del momento.



Julio Romero. Título desconocido. Año desconocido/Luis Baylon. Título desconocido. 2007/Rafael Navarro. Título desconocido. Año desconocido 1980

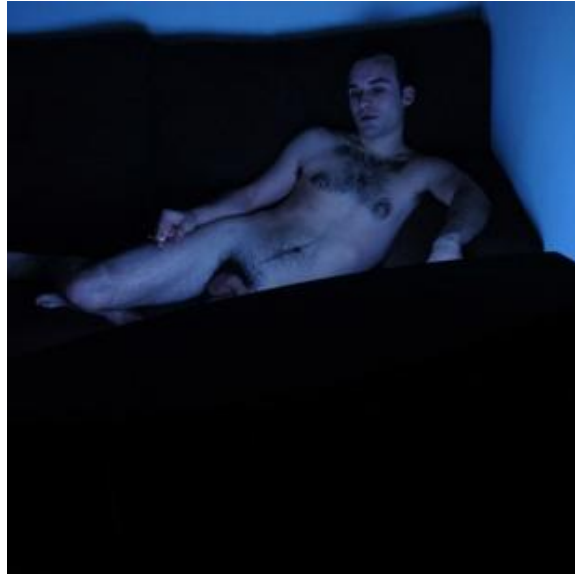
Finalmente las fotografías de Laura Torrado, Paco y Manolo y Alfonso Almendros dejan el camino abierto para otras posibilidades o líneas discursivas donde el sexo y la creación mantienen un fuerte vínculo. En el caso de la fotografía propuesta

por Laura Torrado consiste en una imagen donde tanto la poética como el suspense contribuyen a desarrollar la imaginación desde todas las perspectivas posibles. Esta cinematográfica imagen deja cabida tanto a fantasías de tipo irónico como surrealista o explícito. La mimesis entre las arrugas del vestido y las venas y dedos, direccionan la atención o tensión visual hacia el lugar del sexo; sin tener ninguna seguridad, y esto es justamente lo interesante, sobre qué órgano genital puede desvelarse.



Laura Torrado/*Velvet womb*. 2002

La fotografía de Paco y Manolo también es de una gran riqueza técnica y discursiva; pues el atractivo de la tenue iluminación coloreada y, la informalidad con la que se estructura la composición, actitud del modelo y apariencia del sexo representado, habla acerca de una intimidad real y natural, en la que con una total ausencia de morbo se estructura un mapa visual dispar y cotidiano a partes iguales. Una persona mira y dormita frente al televisor, mientras fuma y atiende a sus pensamientos. Sin embargo la fotografía plantea un sin fin de preguntas puesto que tras observarla con atención se encuentran detalles que la complejizan y enriquecen. Cabe destacar como todas las líneas inducidas de composición apuntan hacia el margen superior derecho, excepto la que dibuja el pene, que sigue su trayectoria particular.



Paco y Manolo. Título desconocido. Año desconocido

A continuación, la propuesta de Alfonso Almendros, perteneciente al portfolio *Herenty* consiste, en un autorretrato que persigue ahondar en la identidad, la intimidad y la herencia familiar. El fotógrafo trata de visualizar su vida a partir de la reconstrucción de hechos familiares y acciones de sus parientes. En la fotografía en cuestión posa tras el retrato de su padre, el cual falleció cuando el artista contaba dos. Sorprende la atmósfera que genera el diálogo entre el retrato pictórico clásico del antecesor y la temperatura de color del desnudo, estos dos aspectos producen ese estar en dos tiempos característico de la poesía.



Alfonso Almendros/*Heredity*. Año de realización desconocido



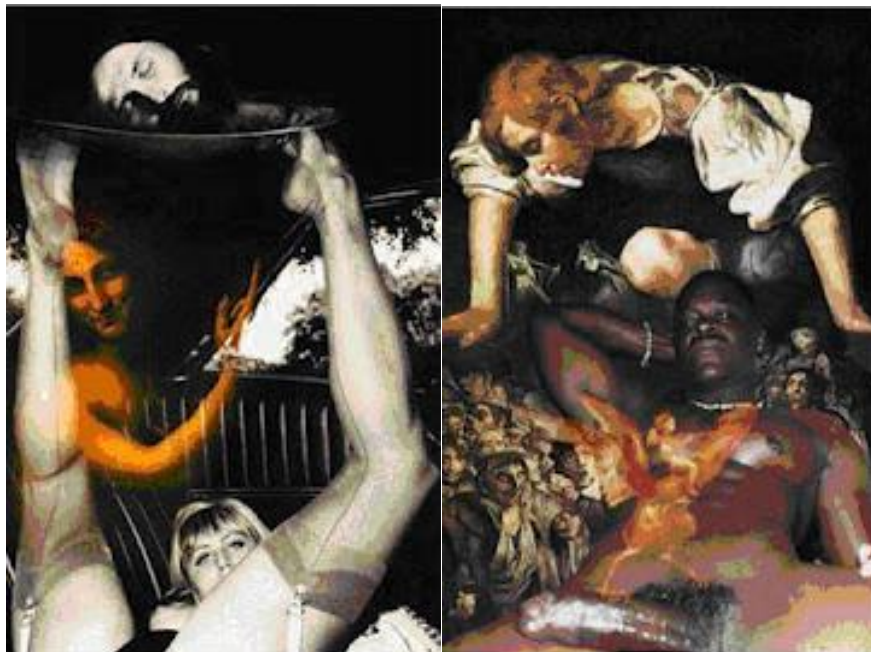
Por su parte, en el caso de Benito Román, la fotografía propuesta rompe con lo mencionado hasta ahora y sugiere lo evocativo o imaginativo mediante lo surrealista. En este caso presenciamos un sexo femenino fragmentado que, en su interior, como si de una muñeca rusa se tratara, conserva la figura completa de una folclórica de tiempos anteriores. La folclórica parece mirar al público a la vez que toca un saxofón que, sin embargo, no agarra ella misma. El instrumento musical personificado, posee brazos y manos y son estos los que sujetan a la flamenca. Es curioso cómo de los tres elementos que componen la fotografía, dos son humanos, y más específicamente de condición femenina y uno objetual; sin embargo termina siendo el objeto el único que manifiesta vida e invade el cuerpo de la flamenca.



Benito Román. Título desconocido. 1980

Finalizando con el apartado de fotografía poética y en relación con lo anteriormente mencionado a cerca de la unión de las nuevas tecnologías vinculado a *lo romántico*, se presentan a continuación una serie de propuestas donde a partir del fotomontaje el sexo es, poéticamente contextualizado.

En el trabajo de María Cañas podemos encontrar multitud de fotomontajes interesantes donde la fotografía y cineasta reserva un lugar de suma importancia al sexo femenino, pues sobre él gira su discurso al contextualizarlo, como centro de las obras más influyentes precisamente, por ensalzar el modo masculino de operar, de la historia de arte occidental. La hibridación de referencias pictóricas, cinematográficas, políticas y literarias junto con la alteración de referentes históricos recontextualizados al convivir en el mismo espacio, permite a la artista la introducción de diversas identidades y sexualidades que, hasta ahora, quedaban fuera de lo canónicamente representativo.



María Cañas Título desconocido. Año desconocido

La serie propuesta por Óscar Parasiego, *Cuadros sicóticos*, produce el fotomontaje con la mezcla directa de pintura y la fotografía. Una técnica mixta que, mediante el título podemos saber que permite al artista expresar sus estados de estrés, obstinación, delirios o miedos. En los dos casos aquí propuestos la aparición del sexo femenino denota ser protagonista de algunos de ellos. En la segunda serie presentada *Nudos*, el fotógrafo compone una nueva realidad a partir de la fragmentación y nuevo recoloque de las partes de la imagen, así, el resultado capta la esencia de dos instantes, según el propio artista “Del pasado simple al pretérito perfecto. De la imagen fija al sueño”.<sup>438</sup>



Óscar Parasiego/*Cuadros sinópticos*//*Nudos*. Año desconocido

Otro tratamiento muy particular sobre fotomontaje con perspectiva imaginativa es el que propone Ernesto Artillo a continuación, donde el fotógrafo inserta lapices,

<sup>438</sup> [www.oscarparasiego.com](http://www.oscarparasiego.com)



pintura, plásticos, acuarela y fotografía, para realzar las partes donde le interesa detenerse o remarcar de manera personal.



Ernesto Artillo. Título desconocido. Año desconocido

De un modo mucho más incisivo es la intervención de Manuel de Teresa, que pinta sobre sus fotografías, confiriéndoles una apariencia diferente y que no pasa por alto sus alusiones a la sexualidad y los diferentes géneros posibles.



Manuel de Teresa. Título desconocido. Año desconocido

### 6.3.1 Singularidades encontradas.

Las dos fotografías que se presentan a continuación no encajarían, como el resto, dentro del lenguaje poético, aun cuando ese es uno de los factores que más las estructura.

En el primer caso, una fotografía de Antonio Hidalgo titulada *Narciso*. En ella, el artista representa el mito que lleva por nombre la obra, pero lo hace desde una perspectiva un tanto irónica, al mismo tiempo que impolutamente honesta y sincera. Sustituye el rostro, lo que socialmente se considera la identidad, por el sexo y su reflejo. El autor parece estar haciendo una advertencia de que la identidad no se reduce únicamente al rostro sino también a la sexualidad; planteando lo que podría ser el mito de Narciso en algunos sectores del siglo XIX. Es decir, donde los grandes “narcisos” atribuyen a su virilidad una importancia soez y errónea, que tan solo actúa como mascarada por miedo o prejuicios.



Antonio Hidalgo/*Narciso*.1990

En el caso de la segunda fotografía, producida por Big Storm<sup>439</sup>, *lo poético* parece querer envolver un hecho o situación de todos modos injustificable. Las florecitas del vestuario, la pretendida ingenuidad y frescura de la imagen, la reducida

---

<sup>439</sup> Nombre artístico del fotógrafo de origen español.

visibilidad de un sexo femenino -no sabemos si depilado o impúbere- parecen acontecer una escena de gran ambigüedad. Una “lolita”, término con que se designa a las chicas preadolescentes que mantienen relaciones de conversación o sexuales con varones mucho más adultos que ellas, yace semidesnuda. El hieratismo de su cuerpo y el desorden de sus ropas sugieren la posibilidad de que la chica haya sido violada. Si es de este modo como si no, si esta era la intención del fotógrafo o no, se manifiesta con extremada frivolidad y rozando lo perverso, este atentado a los derechos de la persona.



Big Storm. Título desconocido. 2007

### **6.3.2 Cuerpo ingrávido como representación de un sexo mutable**

En varias ocasiones, dentro de este archivo se encuentran fotografías donde sexo y cuerpo se presentan desde un lenguaje poético como materia o material endeble, etéreo, volátil, de extrema vulnerabilidad. Como una masa corporal abocada al vacío, en suma, y permeable a las circunstancias -suele recurrirse a atmósferas acuáticas, deformadas o gaseosas-, ambos se relacionan con estados anímicos y/o circunstanciales. En este caso, los sexos representados de modo tan ambiguo sugieren apreciaciones que no son más que elucubraciones de la mirada.

Las siguientes fotografías denotan una línea de trabajo en la que el cuerpo ingrávido representa un sexo mutable, y donde es difícil de argumentarlo como posesión puesto que, dependiendo de la atmósfera planteada en cada fotografía, las sensaciones percibidas por quienes miran pueden ser muchas y muy diversas. Así como en una puede parecernos que no hay mayor empoderamiento que la despreocupación ante el propio desempoderamiento, en otras parece que el sexo es tratado como abertura hacia nuevas posibilidades; o que, por el contrario, son reflejo del caos y el sexo no es más que un desecho, cuya necesidad solo conlleva el disfrute de una atmósfera para

llegar a la necesaria liberación. Sea cual sea la sensación que nos invada al mirarlas, lo cierto es que emanan alivio, tranquilidad y paz.

Estas atmósferas, en las que el sexo y cuerpo muestra su máxima organicidad, ya que parece disfrutar de la ingravidez, adscribiendo al sexo el carácter tolerante, vienen en la mayoría de los casos conseguidas mediante pantallas, espejos, cristal o agua. Unas apropiadas palabras de David Pérez (2004) reflexionan:

*“Convertido en objeto y, especialmente, en objeto de posesión, el cuerpo deviene incorpóreo, asumiendo la brutal paradoja de su inmaterial configuración. Lo real, una vez más, surge como fruto de una idea, es decir, como resultado de una ideología. De ahí que el goce de los sentidos ceda su protagonismo al extrañamiento de lo orgánico.”*<sup>440</sup>

Por su parte, Piedad Solans (2004), arroja pensamientos que nos ayudan a establecer un diálogo sobre estas nuevas concepciones del sexo y cuerpo:

*“Si el espejo fue en la modernidad la superficie simbólica en que se representaba el ser y el mundo y la imagen especular en que se verificaba la existencia del cuerpo y la confirmación de su identidad, el escenario artístico posmoderno ya no se produce en el espejo, sino que desplaza sus reflejos a la transparencia de lo cristalino. Y no solo al cristal, sino a las relaciones y asociaciones de las imágenes con el cristal. Podríamos decir que, el modelo de identidad moderna apuntaba a una construcción física sino transparencias, envolturas, ausencias que se resuelven en presencias simuladas. Cuerpos muertos, ficciones de vida.”*<sup>441</sup>

Pedro A. Cruz (2004) aporta al respecto del significado de estas representaciones:

*“Un espacio especular, funcionando como pantalla reflectante de la elevada y cambiante circulación semántica que conforma el tejido de lo real, que como una superficie transparente en la que toda esta densidad significativa simplemente pasa, sin dejar huella alguna y sin, por tanto, hacer del cuerpo una suerte de nudo significativo, con capacidad discursiva.”*<sup>442</sup>

Y, más adelante, el propio Pedro A Cruz resume al respecto de las creencias de un teórico del sexo, cuerpo e identidad, como José G. Cortés:

*“Según José Miguel G. Cortés, el cuerpo ha cesado de pertenecer a su propietario para quedar reducido a un objeto capaz de responder a las exigencias del*

---

<sup>440</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 31

<sup>441</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 282

<sup>442</sup> Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Edit. Tabularium. Murcia, 2004. pág. 19

*sistema imperante: transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo (expuesto, vestido y consumido como una mercancía). ”<sup>443</sup>*

Sea como fuere, la novedad de este planteamiento, tanto artístico como discursivo, no permite la claridad de argumentos que pueden estar siendo vertidos; por lo tanto, todas las lecturas hechas son válidas, ya que cooperan para una estructurar una mejor conclusión al respecto.

Las fotografías de Maite Vieta, pertenecientes a su proyecto *Cuerpos de luz*, proponen una atmosfera acogedora y temible a partes iguales. Bajo el mar, un cuerpo femenino desnudo se torsiona. No expresa signos de ansiedad o miedo, sino simplemente está, presente y ausente al mismo tiempo. Quizás se propone como un sexo y cuerpo expandido, que se resiste al control de fronteras y/o límites estrictos, determinados o excluyentes, que consoliden una única imagen; al tiempo que trata de alejarse de una propuesta visual que le designe. De ahí que Mayte Vieta elija el mar para esta representación, pues como hábitat movedizo, flexible y en continuo proceso de reabsorción y reajuste, puede estar estableciendo paralelismos entre este y el sexo.



Mayte Vieta/*Cuerpos de luz*.2009-2010

---

<sup>443</sup> Cruz Sánchez, Pedro A. Op, cit., pág. 20

A propósito de estas fotografías, expuestas en el ciclo de exposiciones *Explicit Silence*, en la Fundación Miró de Barcelona, en 2009, como instalación fotográfica, la autora confiesa:

*"El gran peso de la memoria, el recuerdo. Silencio. La fragilidad humana y la mortalidad. Entre el éxtasis y el dolor esa frágil línea a través del origen de la vida y la muerte (...) El cuerpo desnudo, frágil permanece inmóvil, no alcanza el final."*<sup>444</sup>

En la fotografía de Cristina de Middel se capta un sexo/cuerpo masculino fragmentado, bajo el mar. Lo que sugiere como materia inacabada, no cerrada, indeterminada.



Cristina de Middel. Título desconocido. Año desconocido

Unas palabras de Pedro A. Cruz vierten ciertos paradigmas que mejoran las posibilidades para entender los planteamientos que reflexionan en torno al sexo volátil:

*"Los límites corporales delimitan un sistema de fronteras, de relaciones, dijo e inmutable, que asigna roles definitivos a cada uno de los individuos participantes en un determinados contexto socio- cultural, el cuerpo expandido se caracteriza por una realidad en incesante proceso de construcción, que siempre se halla fluyendo, en constante movimiento y transformación. En su expansión desde la diferencia, el cuerpo se convierte en una entidad fluyente, resistente a cualquier anclaje ontológico que pudiera arraigarla en una imagen fuerte y concluyente. Y conviene enfatizar, en ese sentido, que un cuerpo que, en todo momento, se ofrece como una imagen sin completar, carente de plenitud y, por ello, en continuo proceso de construcción, es un cuerpo que siempre está transgrediendo sus límites, que queda completamente invalidado para actuar como coartada o escenario de una identidad fuere."*<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> [www.maytevieta.com](http://www.maytevieta.com)

<sup>445</sup> Cruz Sánchez, Pedro A. Op, cit., pág. 183



De este modo, con esos planteamientos visuales de la vulva o el pene, el sexo y cuerpo deviene como resistencia y rebeldía, parece no querer ni poder ajustarse a parámetros sociopolíticos que lo signifiquen; siendo el arma con la que se enfrenta a ello la plasticidad de su materialidad.

En las siguientes fotografías, pertenecientes a Mapi Rivera, se refleja con claridad el carácter simbólico del sexo mutable e inacabado que disfruta de que así sea. En las de la serie *Nua condensaciones*, la modelo experimenta la desnudez en relación con el medio, al tiempo que juega con pompas flotantes por el aire.



Mapi Rivera/*Nua condensaciones*.2004

En *Sostenibilidad dérmica*, la modelo fricciona su cuerpo con otro material parecido a la piel; el barro. De este modo juega con adoptar nuevas formas, tanto en su propio cuerpo, al fusionarse con él como a dejar la impronta de su cuerpo en el mismo.



Mapi Rivera/*Sostenibilidad dérmica*. 2007

En *Emanaciones de la luz*, la artista propone el juego o mimesis de su sexo y cuerpo con plumas, así como en *Heliosos del solsticio de verano*, *Heliosos del solsticio*

*primavera y Heliosos del solsticio invierno*, la fotógrafa propone una idea de la desnudez, la corporalidad y la sexualidad en la que, a partir de la relación directa con diferentes naturalezas, parece que la modelo se eleve, como metáfora del acceso a una conciencia mucho más tolerante y liberada.



Mapi Rivera/*Emanaciones de la luz*.2009



Mapi Rivera/*Heliosos del solsticio de verano*.2011



Por su parte, Piedad Solans aporta unas palabras que nuevamente enriquecen a qué se pueden estar debiendo este tipo de representación:

*“Lo que caracteriza al cristal –y con ello, al cuerpo que transparente y refleja su falta de densidad, su materia traspasable, sin secretos, su casi inexistencia: sin duda, cuerpo orgánico y cuerpo existencial, cuerpos de lo espeso, de lo denso, han perdido en el cristal sus estratos psicológicos, su drama, su cuerpo histórico para convertirse en huellas, rastros, huecos, roces evanescentes, fantasmas apareciendo y desapareciendo en el tacto inaprensible y ambiguo de lo cristalino. En esta superficie fantasmal el cuerpo actuaría como una imagen más entre las múltiples imágenes – fragmento de seducción en superficie con que se elabora y ofrece la economía- y su lado más sombrío, la conversión del sujeto en cosa –cosa pública- a que aludía Guy Debord en la sociedad del espectáculo. Y ahora, ni siquiera en cosa sino en imagen, apariencia, memoria del cuerpo, de la cosa, en reflejo transparente, sin consistencia: el cuerpo virtual de la tecnología.”<sup>446</sup>*



Mapi Rivera/Heliosos del solsticio de primavera.2011

De este modo, Piedad Solans detecta la mediación de una tecnología invisible, que habla del sexo y cuerpo actual en que lo mediático y tecnológico parece que, sea como fuere, forma parte del sexo y cuerpo de las personas occidentales. Y es que, en palabras del artista de instalaciones digitales Tony Oursler, “los medios de comunicación tienen un efecto de espejo en la creación de la imagen de uno mismo, de los cuerpos prototipos y la fábrica del deseo”<sup>447</sup>; por lo que, ante tal manipulación y tergiversación del concepto de cuerpo y sexualidad, muchas/os artistas se decantan por representarlo obsoleto, en un estado de limbo en el cual quizás sea posible concederle una catarsis liberadora, que permita posteriormente tomar energía para trabajar por una nueva o mejor dirección.

---

<sup>446</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 284

<sup>447</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 288



Mapi Rivera/*Heliosos del solsticio de verano.2011*

Piedad Solans lo explica así:

*“El todo corporal como unidad clásica e histórica es fragmentado, despedazado y alterado hasta perder las referencias de su integridad. Lo que rompe simbólicamente con este cuerpo es esa unidad orgánica, sexual y espiritual de una identidad femenina que se ha asentado como lugar de uso e idealización (o aversión) en el cuerpo. Transferido a un campo tecnológico donde encuentra su dislocamiento y su alteridad, el cuerpo celebra su pérdida –su perversa muerte– en un altar fascinante, con un efecto misterioso y ritual a través de las luces, flujos, energías y bombillas.”<sup>448</sup>*



Mapi Rivera/*Heliosos del solsticio de invierno.2011*

Para finalizar con este apartado, se propone la fotografía de Marco Algovia donde dos cuerpos yacen desinflados sobre la cama y el suelo, como si estuviesen extenuados. Uno vestido formalmente y el otro completamente desnudo parecen indicar

---

<sup>448</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 285

el cansancio que producen los desdoblamientos, ya sea sexual o identitario, que todas y todos, en determinadas circunstancias, experimentamos.



Marco Algobia/*El naufragio*. Año de realización desconocido

#### 6. 4 SEXOS IRÓNICOS

En este apartado se concentran las fotografías del archivo en que la representación que se hace de los sexos tiene un claro matiz irónico. Por lo que la figura retórica visual que abundará en estas tomas será mayormente, la ironía. Pero para ello debemos antes revisar qué entendemos por la misma.

En la Real Academia de la Lengua aparece:

1. Burla fina y disimulada.
2. Tono burlón con que se dice.
3. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Estas definiciones nos ayudan a demarcar el objeto de estudio en cuestión, pero es necesario matizar aun más aún el concepto. Hemos de tener en cuenta que *lo irónico* puede comprender la burla, el descaro, elegancia intelectual, rebeldía, surrealismo, etc. y que los modos en que la ironía surte efecto pueden ser varios y diversos: sonrisa, media sonrisa, carcajada, ofensa, rechazo, vergüenza, etc. Es decir, que *lo irónico*, como todos los conceptos recogidos en una sociedad, no es una categoría inmutable sino que esta va siendo moldeada por factores como el contexto, el marco temporal, clase social, situación política, etc.

José María Parreño lo explica de manera óptima cuando dice: “El humor es una constante antropológica, pero también es históricamente relativo —cada época y cada

lugar tienen su propio humor”<sup>449</sup>. Es más, según Rosa Olivares el sentido del humor está afectado por otro elemento fundamental. “No solo depende de las culturas, de los momentos históricos, del nivel social, cultural e incluso económico de cada uno, sino que puede llegar a depender hasta del estado de salud.”<sup>450</sup>

De esta manera, Rosa Olivares incorpora el estado anímico en que se encuentra la persona que ofrece o recibe algo irónico. Esto relaciona que *lo irónico* está de algún modo relacionado también con la actitud vital. Pues, en cierto modo, de hacerse bien, puede ser toda una propuesta subversiva del concepto sobre el que opere, ya que arranca una sonrisa. Aunque no tendría sentido determinar qué provoca o persigue exactamente la ironía en quien la recibe, sí parece que de ser bien ideada y/o bien descifrada, a lo que aspira lo irónico es a arrancar la sonrisa; pudiendo ser ampliados o reducidos los efectos a partir de la misma.

Una vez acordado que la variante humorística de la ironía provoca fundamentalmente la sonrisa, hemos de percatarnos también de que ésta es probablemente la más compleja y peliaguda -tanto en su construcción como en su recepción- puesto que necesita de un claro ejercicio relacional o desciframiento intelectual por ambas partes.

El mecanismo de *lo irónico* conlleva intrínseco el desdoblamiento de un paradigma, por lo que se contraponen dos pensamientos o posibilidades en los cuales uno de ellos quiebra el sentido literal del otro, a favor de un nuevo significado o sentido inesperado. Dicho de otro modo, *lo irónico* trata de expresar una cosa pero resultando finalmente haber dicho otra, pudiendo ser lo contrario o una propuesta nueva por completo. De cualquiera de las maneras, *lo irónico* va necesariamente acompañado de un vestigio de engaño; aunque en la mayoría de ocasiones, manifiesta de la manera más pura posible, la verdad.

Es por ello que las posibilidades de ejecución de lo irónico no atienden a esquemas de ningún tipo; ya que, tras la ironía, se puede estar diciendo algo con sinceridad, al tiempo que se expresa la preferencia mediante la manifestación de lo contrario. Por ende, un mecanismo tan rocambolesco como éste se arriesga a no tener seguridad plena en conseguir su propósito, ya que deben cohesionarse múltiples aspectos para que la pretensión de la ironía formulada consiga fraguar, como se quiere, en la persona que la recibe.

Si, como bien define José María Parreño “La ironía es la expresión de lo cómico mediante lo serio” entonces debemos asimilar la complicada maquinaria de interpretación que ha de poner en funcionamiento la persona a quien va destinada la ironía y su retórica. En tanto que exista una apropiación de los referentes formales de la situación o contexto, serán desmantelados y nuevamente contextualizados, en función a

---

<sup>449</sup> Revista Exit: Imagen y cultura nº13. Sentido del humor. Ediciones Olivares y asociados. Madrid, 2002. pág. 24

<sup>450</sup> Revista Exit: Imagen y cultura nº13. Op. cit., pág. 16

nuevos significados. La sutileza de *lo irónico* reside en que debe de manifestarse como lo que es, es decir descubrirse mínimamente, porque de lo contrario el humor se pierde si la persona destinataria no encuentra una clave para entender su necesaria participación.

Antes de entrar a analizar cómo repercute esto en el arte y viceversa, considero interesante hacer referencia a Ana María Vigar Tauste, quien detecta varios tipos de humor y los contextualiza. Según esta autora, el sentido del humor no resuelve necesariamente en gracia o algo agradable, puesto que al ser un proceso creativo, aparece en el modo y condición comunicativa que se adopta instantáneamente y, la gran mayoría de las veces, de manera improvisada. Así, la autora habla del “humor positivo y optimista” resultante de una buena actitud vital que permite a la persona una lectura nutritiva de la situación, y que más tarde desencadenará en un pensamiento humorístico; en segundo lugar menciona el “humor sin alegría”, que sería el que se entiende como el humor hecho a partir de un ánimo decepcionado y que busca la crítica, pudiendo ser sarcástico, histriónico e ingenioso; y, finalmente el “humor lúdico.” Aquel que no tiene otro cometido más que pasarlo bien y asegurar el disfrute gratuito sin preocuparse por su intrascendencia y banalidad.

Otro dato importante que aclara Ana María Vigar Tauste es el relativo a la necesaria distancia que tiene que haber entre el mensaje humorístico y la persona destinataria implicada; pues en la implicación afectiva entre ambos puede haber innumerables aspectos tales como confianza, casualidad, cuidado, etc. que facilitan o no, que el mensaje agrade o hiera a quien lo recibe.

Centrándonos ya en el ámbito artístico que nos compete, cabe reflexionar cómo y en qué direcciones es interesante abordar esta toma de consciencia que puede suponer *lo irónico* en las prácticas artísticas, tanto en sus ídoles discursivas o teóricas como en la praxis, y estudiar sus modos de uso y qué condiciones son imprescindibles para que se produzca.

En la cotidianidad y en el lenguaje oral se precisa, con frecuencia, de la ironía para matizar asuntos y cuestiones. De modo que, igualmente en el ámbito artístico también tiene cabida, al depender de nuestra comprensión del mundo y de la condición humana; es decir, tanto en la percepción del “yo” individualista como en el colectivo. La ironía puede formular problemas constructivos al arte y, efectivamente, así ha ocurrido en numerosas ocasiones a lo largo de la *Historia*, siempre que, desde la perspicacia, ha cuestionado al arte en sí, a la persona creadora, los códigos artístico-culturales, la función del público, las instituciones legitimadas, etc.

Valeriano Bozal matiza: “La ironía es el marco en que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: su capacidad de dudar”.<sup>451</sup> Y es que, *lo irónico* aflora en los periodos artísticos de fisuras o rupturas, en momentos delicados o críticos, cuando las/los artistas recuerdan o profundizan en que el arte es una vía de

---

<sup>451</sup> Bozal, Valeriano. *La necesidad de la ironía*. Edit. La balsa de la medusa. Madrid. 1999. pág. 99

expresión, un lenguaje plástico creativo que puede ser abordado desde lo discursivo y terrenal; pero un lenguaje, ni más ni menos. Uno más entre los infinitos existentes, no un estado. Por ello, suele ser en los periodos vanguardistas y de búsqueda, exploración y cierto arrojo y coraje, cuando el arte cuestiona el que hacer y la creatividad, proponiendo nuevas posibilidades; siendo lo irónico necesario en todo este proceso y, por tanto, colaborando en generar nuevos conocimientos.

José María Parreño manifiesta: “El envés de la ironía es la alegoría, cuya retórica cunde en épocas de entusiasmo y fe. La alegoría es la parte de una comparación. Difiere de la ironía en que la alegoría enuncia una similitud entre lo que se habla y lo que se intenta decir, mientras que la ironía establece una oposición entre ambas. La ironía es el humor de los descreídos.”<sup>452</sup>

Sin embargo, por ejemplo para Sócrates, *lo irónico* interpela de forma directa al conocimiento; siendo, paradójicamente, su meta la de saber. O, según Heidegger, *lo irónico* conlleva en el plano artístico la tarea de hacer emerger la verdad a la superficie, hacer transparente lo translúcido u opaco, visibilizar pero mediante este retórico mecanismo en que es necesario mentir.

Por tanto, si *lo irónico* facilita direccionar por la tangente el pensamiento pretendidamente objetivo y permite, a quien lo hace, acceder a un prisma más subjetivo u original de la realidad -siendo esto lo que numerosas/os artistas han hecho continuamente con el arte- está de más concretar que la fotografía sea un maravilloso campo de exploración y tránsito de caminos desconocidos que buscan nuevos sentidos o definiciones para el arte y los conceptos.

Desde la fotografía, el mecanismo de *lo irónico* puede ser conducido por tres sencillas vías: a partir de la acción, situación, comportamiento, etc. que la fotógrafa/o plantee, capturando la toma pero sin intervenir explícitamente en la fotografía; a través de la interpretación particular y personal de la persona espectadora de la fotografía; y, en último término, desde la intervención explícita y que pretende ser una idea ingeniosa por parte de la fotógrafa/o.

Antes de pasar a los análisis de las representaciones propuestas del archivo, hay que valorar los casos negativos en los que lo irónico se articula. Hemos de tener en cuenta que la lógica subversiva que puede conllevar la ironía será impactante durante un espacio concreto de tiempo. Si se normaliza, la ironía queda absorbida y dejará de ser subversiva. Esto puede desembocar en un “todo vale”, en que el componente transgresor que acompañaba la ironía muere y queda sepultado por una lógica sencilla y llanamente chistosa, algo huera, que finalmente se desgasta por sí sola. O se encamina por las sendas de la peligrosa puerilidad, ya que hay ciertas cosas, por no decir casi todas, con las que frivolar puede denotar cierta falta de honestidad.

Otro matiz no positivo, al respecto de la ironía, surge cuando en el proceso de interpretación de *lo irónico* no encontramos el componente atractivo o sentido con el

---

<sup>452</sup> Revista Exit: Imagen y cultura nº13. Op, cit., pág. 26.

que fue dicho y, ante ello, se suele ceder y aceptarlo sin más; aunque sigamos sin comprenderlo. También esto puede ser peligroso ya que puede estar produciendo un desplazamiento de conceptos erróneo por parte de quien lo emitió, y ante ello hay primeramente que detectarlo y, ya secundariamente, si se quiere, manifestarlo. Pero nunca reproducirlo sin revisarlo, pues podríamos estar dañando a otra persona o incluso a una/uno misma/o sin percatarnos.

En cualquiera de los casos, todas estas actitudes afectan al contexto artístico, ya que en innumerables ocasiones la frontera entre lo ofensivo y *lo irónico* es tan delgada que la sensación de vacío producida por el arte no queda solo en una sensación y percepción, sino acaba convertida en realidad. Por lo que una vez más la responsabilidad y la dirección de esta, es fundamental para la no agresión y el consecuente dolor.

A continuación se analizarán las fotografías en que la representación de los sexos se hace mediante el discurso que puede conllevar *lo irónico*, siendo doblemente dificultoso si tenemos en cuenta que se está reflexionando sobre personas y los sexos de las mismas. En este caso, la ironía ha servido para demostrar la imposibilidad de una cartografía férrea sobre las diversas identidades, en palabras de Pedro A. Cruz Sánchez:

*“El humor conduce al sujeto a hacer de su inhibición subjetiva con respecto al objeto esencial del significado no solo una suspensión momentánea de la disciplina representativa impuesta por el dibujo ideal, sino, además, la puesta en claro de todos aquellos mecanismos de los que se sirven las homovisiones para comprimir el cierto de los otros. La ligereza ganada por el sujeto en su redención le aporta una posición desprendida y alejada de cualquier ámbito nuclear, que le permite encarar la representación del significado desde la actitud desatada del juego. Y es, justamente desde esta condición lúdica del cuerpo existencial que las diferentes estrategias de control desplegadas por el cuerpo esencial y canónico quedan puestas al descubierto y reducidas a la manifestación más elocuente de su absurdo.”*<sup>453</sup>

De igual manera que se viene realizando a lo largo de toda la investigación, en este apartado la expresión retórica de la imagen es, entre las ya mencionadas, la ironía (visual), que da a entender lo contrario a lo que expresa; la hipérbole, que consiste en una exageración desmesurada e intencionada; o la sinécdoque, que resalta una parte de la fotografía para usarla como representación de un todo.

En la fotografía, en blanco y negro, de Luis Bailón, *No sex*, se presentan varios cuerpos masculinos desnudos en algún contexto parecido a un gimnasio o baño. La fotografía capta lo que parece un instante fortuito en el que los cuerpos convergen para hacerse un tipo de guiño, broma, seña o ritual entre ellos; ya que varias manos y sexos se entrecruzan para tirar del pene de uno de ellos. La situación en sí, la visualización y apariencia del pene, como si se tratara de una goma elástica, y el propio título de la obra, cohesionan que toda la propuesta funcione bajo toda una clara perspectiva irónica.

---

<sup>453</sup> Cruz Sánchez, Pedro A. Op, cit., pág. 201





Luis Baylón. Título desconocido. 2004

Algo parecido ocurre con la fotografía de Pérez Mínguez titulada *El sentido del olfato*. Este es uno de los mejores ejemplos encontrados en cuanto a fotografía irónica se refiere, puesto que en un primer golpe de vista, la imagen arranca una sonrisa debido a lo ingenioso de la idea, junto a los factores de lo absurdo y ridículo del planteamiento. Pero, precisamente, en todo este cúmulo se organiza el componente humorístico del que anteriormente hablábamos. El fotógrafo juega con una traslación de la nariz y el sexo masculino proponiendo, finalmente, hacer pasar al pene por nariz de un hombre. A ello, hay que añadir que el rostro elegido es ni más ni menos que Ronald Reagan. La simplicidad de la ocurrencia, el descaro de la idea y las sugerencias vertidas producen una fotografía con clara perspectiva irónica.



Pérez Mínguez. Título desconocido. Año desconocido

Igualmente, en las fotografías propuestas por Ana Nieto, integrantes del portfolio *8 penises* y *8 noses*, la artista despliega un gran sentido del humor al presentar un primer plano de la nariz y el pene del mismo hombre; de este modo, demuestra al público lo sorprendentemente reconocibles y asociados que están estas dos partes del cuerpo. Al presentarlas como simples salientes del cuerpo masculino, Ana Nieto plantea un divertido juego de asociaciones en las que se desentraña su posible vínculo; recayendo en ello el componente irónico o perspectiva irónica de la fotografía. Porque su propuesta sugiere la observación detallada y esto conlleva que, a modo de mapa, se



rastreen los diferentes aspectos corporales, que dan información para encontrar analogías y diferencias entre una parte corporal y otra, tales como tono y porosidad de la piel, formas de la nariz/pene, dirección a la que apuntan, etc.



Ana Nieto/8 penises y 8 noses. 2007

Por su parte, Nuria León propone esta interesante fotografía donde hace gala de una lúcida perspectiva ácida y crítica al mismo tiempo. La fotografía plantea todo un universo; por un lado se presenta el nacimiento de una criatura, que ya apunta hacia una rotunda dirección: la de ser un objeto sexual, al igual que lo es la antecesora. Además, adopta la fragmentación del cuerpo femenino, propia del lenguaje pornográfico, al tiempo que organiza parte de la tensión visual en los tacones de aguja, que aluden a uno de los fetiches de la sociedad occidental por antonomasia y simboliza el orden simbólico fálico del que provienen. Para más complejidad, Nuria León sitúa otro imperativo estético cultural más, el tatuaje, y, por medio de él, complejiza global y positivamente la fotografía; pues la protagonista no lleva tatuada una rosa, un tribal, etc. sino un delfín; animal que, en la cultura occidental se asocia con la libertad. Por tanto, la fotografía podría estar haciendo una crítica constructiva, agria y benevolente a la par, a aquellas contradicciones que todas y todos llevamos dentro. Y estructura una fotografía de un gran universo caótico de simbolismos a partir de los elementos que conforman la misma; para representar a una mujer que evoca o sueña con la libertad, sin predicar con el ejemplo en su propio cuerpo; decisiones o hábitos que componen su vida, puesto que los tacones y su posición, la reducen a un mero objeto alienado de la sociedad patriarcal occidental. Y, para más inri, debido a su huida racional, la criatura que está por venir seguirá sus pasos.



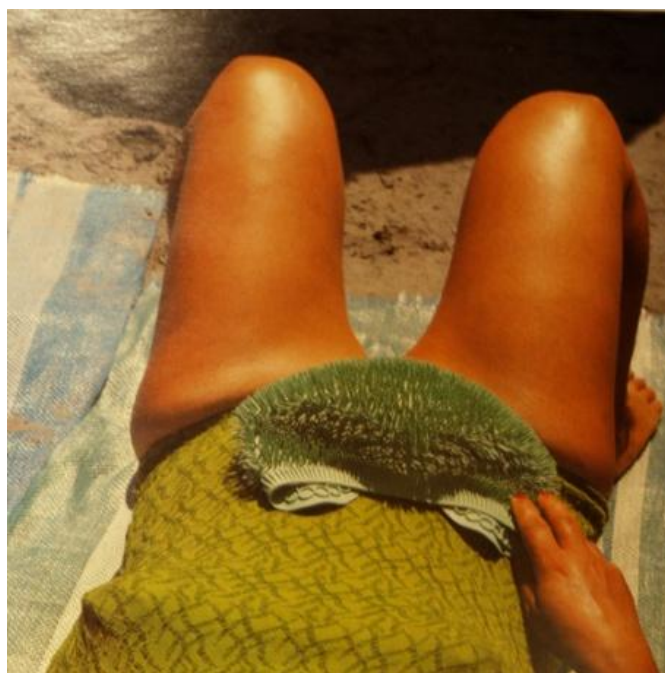
Nuria León/*Sin título*.1999

O, en palabras de Mónica Carabias se trata de “la llegada de una nueva criatura al paraíso de la esclavitud del género, de la diferencia, que oculta su rostro en una sociedad que le calza tacones de aguja.”<sup>454</sup>

En la plataforma *Arte contra la violencia de género*, aparece sobre la artista:

*“[Su obra es una] directa interpretación del deseo del cuerpo femenino marcado por patrones falocéntricos, junto con la imposibilidad de ajustarse a los mismos, a través de una mordaz crítica feminista.”*<sup>455</sup>

De otro modo, pero también hilando una cadena de pensamientos por medio de un código irónico, Carlos Pérez Siquier realizó la siguiente fotografía en la que, por medio de una metáfora implícita, se sugiere lo que oculta el bañador de quien toma el sol. Un pubis muy velludo es lo que trata de simbolizar el gorro de baño que reposa sobre el bajo vientre de la protagonista, además de donde reside la clave irónica de la propuesta.



Carlos Pérez Siquier. Título desconocido. Año desconocido

En *Compendio 1994-2007*, Mira Bernabéu propone un amplio grupo de personas que, desnudas a excepción de la cabeza, donde portan cabezas falsas que pretenden ser de extraterrestres, posan tranquilas y hieráticas para la toma. Una sugerente ventana sobre el grupo insinúa un paisaje espacial, por lo que todo ello cohesiona que estos seres -mitad humanos, mitad extraterrestres- convivan en paz por un instante, aunque sea para

<sup>454</sup> Carabias, Mónica. *Miradas Femeninas Fin de Siglo*. Junta de Chamberí. Ayuntamiento de Madrid. 2000. pág 10

<sup>455</sup> Plataforma Arte contra la violencia de género. 11/10/10



la captura fotográfica nada más. Bernabéu suele estudiar al ser humano desde un punto de vista antropológico y, a partir del acento teatralizado de sus fotografías, propone factores para reflexionar, como los educacionales, religiosos, ideológicos, morales, etc.



Mira Bernabéu/*Compendio*.1994-2007

En el caso de David Crespo, las fotografías que se muestran pertenecen a su portfolio *Monólogos*, donde el fotógrafo se autorretrata en casas de amistades y personas conocidas e interacciona con el mobiliario, buscando una sexualidad alternativa, original, divertida e incoherente. Además, bajo las fotografías añade un texto mínimo que confiere un carácter aún más desconcertante y entretenido del panorama que presenta. El texto que las acompaña alude a mensajes de teléfono móvil,

de conversaciones entre jóvenes, donde siempre subyace lo sexual. Así, el código irónico de este fotógrafo no reside únicamente en la imagen, sino que a la sorprendente descontextualización que propone -producida tanto por la actitud del personaje, como por el modo de retratar al sexo masculino-, se suma la escueta frase de rotunda intención. De este modo, David Crespo subvierte visualmente los parámetros del concepto acuñado por la cultura occidental como “sexualidad”, al tiempo que muestra sin tapujos la inmensidad de posibilidades y variantes que pueden existir dentro de la misma.



Cielo, ya tengo las entradas para el sábado, son quince euros, no había descuento. Nos vemos a las ocho, si quieres quedar antes para tomar algo me avisas, un beso.

David Crespo/*Monólogo*.2009

Por ello, en una de las fotografías, a pie de título aparece: “Cielo, ya tengo las entradas para el sábado, son quince euros, no había descuento. Nos vemos a las ocho, si quieres quedar antes para tomarnos algo me avisas. Un beso.” Sin embargo visualmente, la imagen del protagonista, con el sexo dentro de una taza de leche en actitud de frustración, desesperación o absurdo y carente de lógica, es lo que finalmente, y por medio del código irónico, torna razonable la situación. La segunda fotografía propuesta dice: “Hola guapo, ¿cómo acabaste el sábado? ¿A qué hora y dónde habéis quedado mañana? ¿Por qué sigue en pie, no?” En este caso el protagonista se presenta con actitud cansada, desaliñada y resacosa, sentado en un sillón que confronta el *¿Porque sigue en pie, no?*, al tiempo que la propuesta visual de recuperación tras la una noche que parece loca es absorber o limpiar con un aspirador el sexo.



¡Hola guapo! ¿Cómo acabaste el sábado? ¿A qué hora y dónde habéis quedado mañana? ¿Porqué sigue en pie, no?

David Crespo/*Monólogo*.2009

Este artista plantea la cooperación artística entre lo gráfico de sus propuestas fotográficas, que siempre conllevan una intimidad o espacio interior, y lo textual de las sugerencias del mundo exterior. De este modo hace que el sujeto actúe como nexo de unión entre los dos mundos, siendo ese espacio una nueva dimensión que se presenta desde una perspectiva irónica; al tiempo que también lo es, que el resultado de ello plantee un cortocircuito mental al público, puesto que entiende y no entiende, a partes iguales, los planteamientos de David Crespo.

La fotografía de Fran Herbello *A la imagen y semejanza*, es algo más recatada y pudorosa, pero comparte algo del estilo irónico y gráfico del anterior fotógrafo. En este caso se juega con el mito de cocinar en completa desnudez, pero ante la supuesta vergüenza por producir una fotografía tan explícita, se oculta el sexo tras un trapo de cocina. Ese es el matiz irónico que compone la imagen, la percha adhesiva de la que pende el paño, la sustitución del cuerpo como pared y, concretamente, la del sexo como trapo o paño donde secarse.



Fran Herbello/A la imagen y semejanza. Año desconocido.



Pilar Albajar-Antonio Altarriba/El orgullo. Año desconocido

En el caso de *Pecados*, de Pilar Albajar y Antonio Altarriba, consiste en una serie de fotografías en las que la pareja de artistas, mediante el fotomontaje, propone un catálogo de algunos de los sentimientos más profundos y complejos. En esta ocasión se trata de *El orgullo*. Lo irónico en la propuesta es que tal actitud o sentimiento es representada mediante un cuerpo masculino desnudo, en posición firme y segura y con unos enormes zapatos de payaso. Así, Pilar Albajar y Antonio Altarriba parecen estar haciendo una crítica, un tanto agria, de las personas que no solo se sienten cómodas en su actitud y rol cotidiano, sino que, además, se lo creen totalmente y exigen un respeto que en ocasiones roza lo ridículo.

Por su parte, en *Falocracia*, que también pudimos ver en el apartado donde se valoraba la relación entre el sexo masculino y la arquitectura, Eduardo Gavia propone a un tipo en un espacio exterior, cuya identidad es un tanto rocambolesca: un sujeto, sin pantalones, con gabardina y cabeza de elefante, que, en un gesto inconcreto de emoción, abre mínimamente su gabardina; coincidiendo –por medio de una casualidad preparada– con que una gran chimenea es sustituida por el sexo. En este caso la desenfadada presentación de un personaje tan dispar, híbrido entre persona, animal y arquitectura, junto con el título, cohesionan todo un universo donde lo irónico reside, precisamente, en explicitar de manera cómica, la realidad en la que se erige la sociedad patriarcal de occidente.





Eduardo Garvia/*Falocracia*. Año desconocido

Las fotografías de Sonia Torralba forman parte del proyecto *Estranged Sex*, de mayor complejidad. En este caso, la artista aúna fotografía, audiovisuales y texto, para reflexionar sobre sexualidad. En palabras de la propia artista:

*“Estranged sex no es un reflejo distorsionado de la realidad dada por un espejo subjetivo, sino que es la reacción a esa realidad. Del mismo modo, no es una declaración moderna y liberada sexualmente, sino más bien una lucha por alcanzar una comprensión de ella más libre. Lo que propongo es una reflexión por los tabúes sexuales, la deconstrucción de la pornografía, la naturalización de lo que es humano y la normalización de los alienados, la legitimidad de la bondad del sexo femenino, etc.”*<sup>456</sup>

La perspectiva irónica que Sandra Torralba plantea en estas dos fotografías, radica en tanto que la artista explicita las ocurrencias a las que acuden los personajes retratados; en un intento personal por alcanzar y cubrir las expectativas ajenas. De tal modo que ambas parejas son presentadas “en todo su esplendor patético, de trágica vulnerabilidad y humanidad entrañable”.<sup>457</sup> Todas las personas retratadas recurren a elementos sexuales buscando satisfacer necesidades que, dislocadas o no, se plantean como imprescindibles. Así, en la pareja que está de pie, mientras ella soporta un complejo dispositivo para agrandar sus pechos, él maneja un alargador de pene. Paradójicamente, se trata de la actualización al siglo XXI del concepto de amor romántico que ya se gestara en el siglo XIX.

<sup>456</sup> [www.sandraterralba.com](http://www.sandraterralba.com)

<sup>457</sup> *Ibíd*em





Sandra Torralba/*Estranged sex*.2008-2010

En la segunda fotografía, la ironía también reside en la intención desmesurada y descarada a partes iguales de la chica, que busca resultar apta para el placer sexual con su amante.



Sandra Torralba/*Estranged sex*.2008-2010

Por su parte, LLuis Carro Salvat propone en estas fotografías pertenecientes a su portfolio *El erotismo es vida*, dos complejos planteamientos que no quedan exentos de ironía. En la primera, asoma por la diagonal derecha superior una vulva que orina sobre dos compas de cóctel; de este modo el fotógrafo alude a la llamada *lluvia dorada*, práctica sexual que tiene su origen en la mitología griega<sup>458</sup> y que conlleva la excitación de la persona al recibir la orina de otra. De este modo, LLuis Carro Salvat juega irónicamente con el mito planteado al explicitar que la orina se convertirá en una bebida exótica y quizás afrodisíaca.

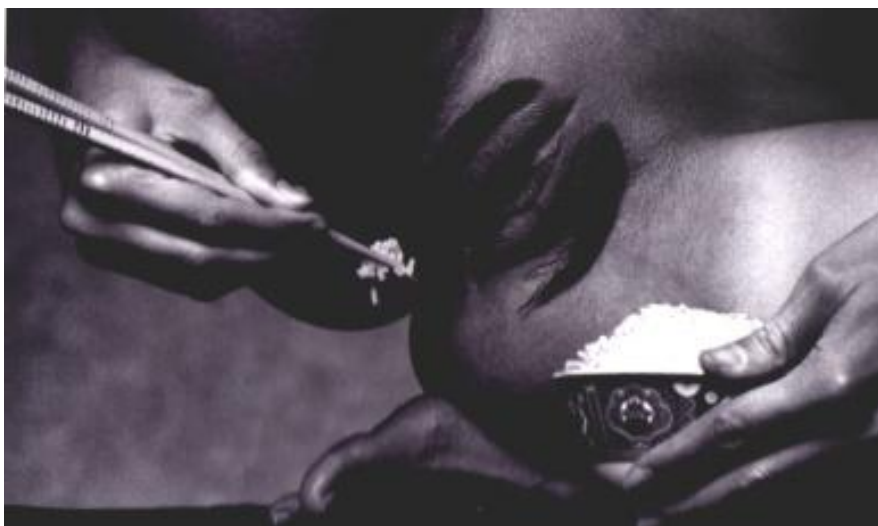


LLuis Carro Salvat/*El erotismo es vida*.2009

La segunda de las fotografías comparte el mismo guiño irónico con el público que la anterior, pues en este caso la vulva retratada tiene el vello púbico peinado a la manera en que llevan el bigote algunas personas de la cultura oriental; esto, unido a las manos que sostienen el palillo y cuenco de arroz, y la postura de la vulva que pareciera está comiéndose el arroz, arrancan mínimamente una sonrisa; ya que metaforiza el sexo como si fuese una boca.

---

<sup>458</sup> Según la mitología griega, Danae permanecía presa en una jaula a la que no se podía acceder y Zeus, para liberarla la sedujo convirtiéndose en lluvia dorada, lo que ocasionó el embarazo de Danae. El hijo de Danae y Zeus fue Perseo.



LLuis Carro Salvat/*El erotismo es vida*.2009

Miguel Oriola, sin embargo, en *Pensat i fet*<sup>459</sup> pretende, desde una perspectiva irónica, plantear una fotografía humorística, pero, por el contrario, solamente queda en una imagen macabra, desacertada y bochornosa: lejos de resultar divertida la asociación entre el vello púbico y la plancha, la composición de la imagen, el encuadre, etc., la torna embarazosa por ofensiva.



Miguel Oriola/*Pensat i fet*.1975-1978

---

<sup>459</sup> Dicho y hecho.

Finalmente nos encontramos con *Colonización del planeta P*, realizada por Estíbaliz Sadaba para la exposición que comisarió Victoria Combalía en 1998, *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. En este caso, la fotógrafa hace una crítica a partir del humor, sobre cómo se llevaría a cabo la colonización de un pene, como metáfora de todo un planeta o universo. La artista logra con sus imágenes que el pene quede representado como paisaje y lugar, al tiempo que la heroína lo coloniza y domestica. Estíbaliz Sadaba plantea una devolución o revolución humorística para contrarrestar lo que la cultura patriarcal de occidente viene desarrollando y produciendo con la sexualidad e identidad femenina occidental.



Estíbaliz Sadaba/*Colonización del planeta P*. 1998

## 6. 5 SEXOS EXPLÍCITOS

En esta sección del archivo se glosan las fotografías en las que la intención prioritaria de la acción creadora es presentar el sexo del modo más explícito posible; este mecanismo puede resultar transgresor y subversivo por el hecho de ser planteado mediante el descaro y la transparencia, siempre y cuando se palpe en la imagen, y en los diversos factores que la componen, la intención fotográfica de proponer una realidad mucho menos constrictiva que la actualidad; ya que, a poco que se profundice en temas relativos al cuerpo, identidad, sexo, género, sexualidad, etc. se descubren infinidad de perspectivas, discursos y experiencias que muestran y demuestran la cantidad de personas aquejadas por el malestar y sufrimiento de no poder vivir el sexo y/o género, con absoluta y plena libertad.

Ahora bien, también suele ocurrir que retratar los sexos de manera explícita no siempre conlleve un discurso elaborado y argumentado, lo que hace que se convierta en un impulso *cool*, moderno o casual. En estos casos, en los que no se halla una preocupación latente por parte de la/el fotógrafa/o que está trabajando a partir del sexo o con valores ligados a él, puede denotarse cierta trivialidad, desinterés o vagancia al retratar desde la superficialidad, como tantas veces ya se hizo, al sexo. Al mismo tiempo y por otro lado, los retratos explícitos de los sexos tienden a omitir el carácter polémico y controvertido de la acción que se está llevando a cabo, pues son muchas las personas y sectores periféricos –que no minoritarios– que sufren y cuestionan las prescripciones establecidas social y culturalmente.

Además, el retrato, y por tanto la representación explícita de un sexo formula una serie de preguntas relacionadas directamente con el ámbito de lo pornográfico, donde la intención fotográfica no es artística sino seductora sexualmente, en caso de que lo sea.

Desde el campo de lo teórico son muchas las autoras y autores que reflexionan acerca de si existe una línea fronteriza entre arte y pornografía, si debe haberla, etc. y también muchas las/los artistas que lo abordan desde la disciplina que les compete. Sin pretender adentrarme en postulados de este tipo, puesto que desvían el mapa general de esta investigación, tan solo cabe mencionar que no es censurable la representación artística explícita de los sexos o la pornografía, en tanto que exista el cuidado de no herir u ofender ética, moral, física o psicológicamente a ningún ser humano y cualquier propuesta explícita o pornográfica no se estructure como la canónica y universal, permitiendo la configuración de nuevos lenguajes, códigos, formatos, sexualidades, etc.

Por lo tanto, ante las representaciones explícitas de los sexos, a día de hoy, solo cabe preguntarse una cosa: si por parte de la fotógrafa/o se percibe en la interpretación artística la no intención de profundizar sobre el tema: ¿Se trata de una torpeza?

La respuesta queda abierta a la reflexión y libre juicio de cada cual.

Con respecto al dispositivo de representación artística y visual que se lleva a cabo en estas fotografías, se pueden percibir entre las figuras visuales ya mencionadas, algunas otras como la sinécdoque, sistema de desviación mediante el cual se expresa como una parte concreta, el todo a lo que se está haciendo referencia. O lo que es lo mismo, se caracteriza o describe a algo o alguien, a partir de hacer alusión a una sola parte de la misma, que, en este caso será, específicamente, el sexo. Además, también ocurre algo curioso, en algunas representaciones se produce lo contrario al eufemismo o dulcificación, que consiste en disimular o maquillar la crudeza o vulgaridad. En las siguientes fotografías el énfasis del dispositivo artístico plantea precisamente como herramienta visual, el rechazo o negación a tal eufemismo o dulcificación visual a que me refiero. A continuación, se muestran las obras de dudoso discurso e intención creadora, donde lo subversivo de la propuesta reside en lo explícito de mostrar el sexo al desnudo.

Dentro de este apartado, Miguel Oriola propone una fotografía del proyecto *Cinestesia*. En ella vemos el reflejo de otra fotografía, donde una joven muestra su vulva explícitamente. La protagonista no deja ver su rostro, por lo que prefiere -o acaso está obligada- a permanecer en el anonimato. Este reflejo queda yuxtapuesto al del interior de un edificio, que por lo que podemos suponer se trata de una institución artística puesto que al margen superior de la izquierda aparece del revés *Picasso*. Y en la segunda fotografía propuesta por este mismo autor, se plantea la masturbación explícita de un sexo femenino.





Miguel Oriola/*Cinestesia*.2004/*Jardín de Delicias*. 1983-1985

Paco y Manolo, por su parte, producen una poética fotografía donde plácidamente una chica disfruta de tomar el sol, al tiempo que su sexo queda al descubierto. En las fotografías propuestas por Luis Bailón y David Crespo, el sexo masculino es el rotundo protagonista, puesto que sin su presencia, la imagen sería banal y no un instante deseoso de capturar para los fotógrafos. En el caso de Luis Bailón, se propone una perspectiva subjetiva a partir de un encuadre particular, observamos que un cuerpo aparentemente femenino, acaricia el glande de su acompañante. Mientras que en el caso de David Crespo, a partir de otra perspectiva subjetiva, se muestra un pene semierecto, y aunque este sea el protagonista, también lo son la composición de texturas y colores propuesta por los calcetines y calzoncillos que componen el encuadre.



Paco y Manolo/*Begoña*.2007



Luis Baylón. Título desconocido. 2004



David Crespo. Título desconocido. Año desconocido

Por su parte, Iris Encina propone *Grrrrrrrls*, una representación explícita, con clara perspectiva irónica, donde no se expone el sexo presencialmente. Es decir, la fotografía gira en torno al mismo pero sin que sea imprescindible su observación. En este caso nos encontramos en una habitación donde un cuerpo femenino se masturba. El desorden y caos de accesorios relativos a lo sexual -dildo, pañuelos, revistas, libros, golosinas, lubricantes, etc. y la portada de la revista que la protagonista sostiene- dan a entender y permiten organizar que esta, aunque de sexo femenino, no encaja en el molde de ser el objeto pasivo que siempre se achaca en estos casos. Sino que, muy al contrario, la artista recurre a lo explícito e irónico para sugerir en el atrezzo que compone la imagen y en el título de la misma, que la protagonista es muy activa y diversa, tanto en preferencias como deseos sexuales.



Iris Encina/*Grrrrrrrls*. Año desconocido



Como un catálogo de sexos femeninos explícitos se presentan algunas de las fotografías realizadas por García Alix, con la particularidad de que todas las modelos retratadas aparecen con accesorios relativos a un contexto sexual determinado: tacones de aguja, cuero, cadenas, candado, etc. son algunos de ellos; pero lo cierto es que no parece que se vierta ningún tipo de intención más allá de esta explícita exhibición con claros fines voyeuristas.



García Alix. Título desconocido. 1990-2010

Usando un objeto idéntico, contrasta con estas fotografías la producida por Jorge Rueda, que se presenta a continuación. En este caso, en un cuerpo femenino fragmentado, se centra el encuadre en una vulva atravesada por un candado.

El autor incorpora a esta imagen el siguiente texto:

*“Que también se lo dedico A Ministerio Talibán que en 1996 prohibió la fotografía.”*

A pesar de que una vez más un artista usa el sexo y cuerpo femenino para producir una imagen extrema sobre el mismo, en este caso, al menos, el candado no parece simbolizar morbosidad sexual sino que explicita la falta de apertura, libertad y custodia en cuanto al mismo. El texto esclarece un suceso al cual subyacen numerosas cuestiones, pero lo que especialmente interesa a esta investigación es el hecho de que, sea por parte del Ministerio Talibán o de la cultura Occidental, la situación del sexo femenino es idéntica: se encuentra oprimido, colonizado y heterodesignado por quienes no lo tienen.

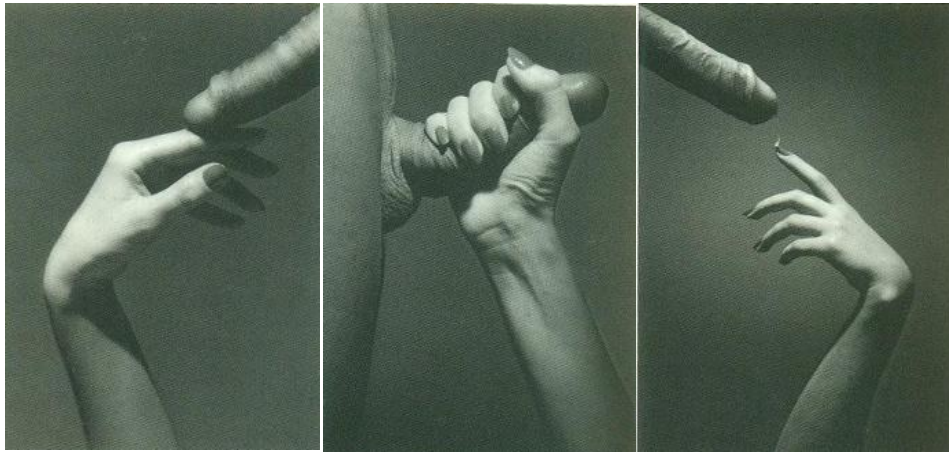


Jorge Rueda/*Defunción*.1997

La línea de trabajo y reflexión de J. M Montoya va por muy diferentes derroteros. En primer lugar nos encontramos con una pareja perteneciente a la serie *Hot dog*, que consisten en, dos primeros planos en los que aparece una mano femenina y un sexo masculino, como muestra de un diálogo visual, corporal y simbólico entre los dos elementos protagonistas. Pero el fotógrafo inserta otra vuelta de rosca: la mano actúa como componente que articula y estructura la conversación, al tiempo que necesita de una escucha imprescindible para la interacción con el sexo; del mismo modo, y con menos agente activo, se desenvuelve el sexo masculino en la conversación. Así, el fotógrafo está alterando las categorías que tradicionalmente se inscriben a la actitud femenina y a la masculina, situándolas en otros comportamientos que, si bien sabemos que son reales, casi nunca se muestran porque se consideran tabúes culturales.



En el tríptico titulado *El juego. Lo inevitable. Lo último*, también de la serie *Hot Dog*, el fotógrafo repite en cuanto a tratamiento y composición de la imagen, y mediante un lenguaje narrativo estructura de un modo gráfico, el inicio y transcurso de la conversación sexual entablada entre la mano y el sexo.



J. A. Montoya/ *El juego. Lo inevitable. Lo último*.1996

En *Mi paleta*, también de la serie *Hot dog*, J. M. Montoya especifica sobre algo, sin querer revelar totalmente las intenciones de la fotografía propuesta. De un modo un tanto dramático e incluso trágico, el fotógrafo objetualiza el sexo masculino, situándolo sobre una paleta; sin duda alguna, este juego asociativo de los elementos permite comprender la identificación entre su sexualidad y sus cualidades creativas.



J.A. Montoya/*Mi paleta*.1996

Lo curioso es que el lenguaje particular del fotógrafo le permite manifestar tal sentimiento y/o pensamiento sin resultar agresivo, sino de un modo intimista y humano, al no articularse de modo sentencial y opresivo, sino como si el sexo y su sexualidad fuesen contenedor y contenido al mismo tiempo, herramienta que produce material para el trabajo artístico y creativo.

En *Madame Butterfly*, perteneciente a la *Serie Negra* del mismo autor, nos encontramos con un cuerpo femenino donde el sexo, que la modelo evidencia abriendo con sus manos, se muestra como un esquema, metáfora del personaje que representa. De este modo, la visualización compositiva del sexo y cuerpo permite conformar tres mariposas: una con la vulva, otra con la disposición del cuerpo y, finalmente, la tercera en el sillón que la soporta. Es decir, el autor está reduciendo a la modelo a un objeto erótico y ornamental, tal cual le ocurre a la propia Madame Butterfly. Además, la fotografía está compuesta de modo que al trazar un eje imaginario por la abertura de del sexo, observamos que las dos mitades son idénticamente simétricas, misma asociación que se vincula a la mariposa.



J. A. Montoya/*Madame Butterfly*. 1990

En la fotografía de la serie *Luz en la piel*, realizada por Juan Carlos Rivas, se presenta un primer plano de un pubis femenino, delicadamente coloreado con la luz; y en *Ducha ardiente*, de Andrés Mauri, el ejercicio de presentar el sexo de modo explícito va acompañado de hacerlo mediante una actividad cotidiana que puede tener numerosas connotaciones sexuales, dependiendo del estado de ánimo. En *Teh boy*, lo subversivo de la propuesta radica precisamente en la teatralización y actitud del personaje, quien parece que, al disparar la toma, mira al público de modo desafiante y con descaro.





Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 1977



Andrés Mauri/*Ducha ardiente*. 2010



Andrés Mauri/*Exteme*. 2010

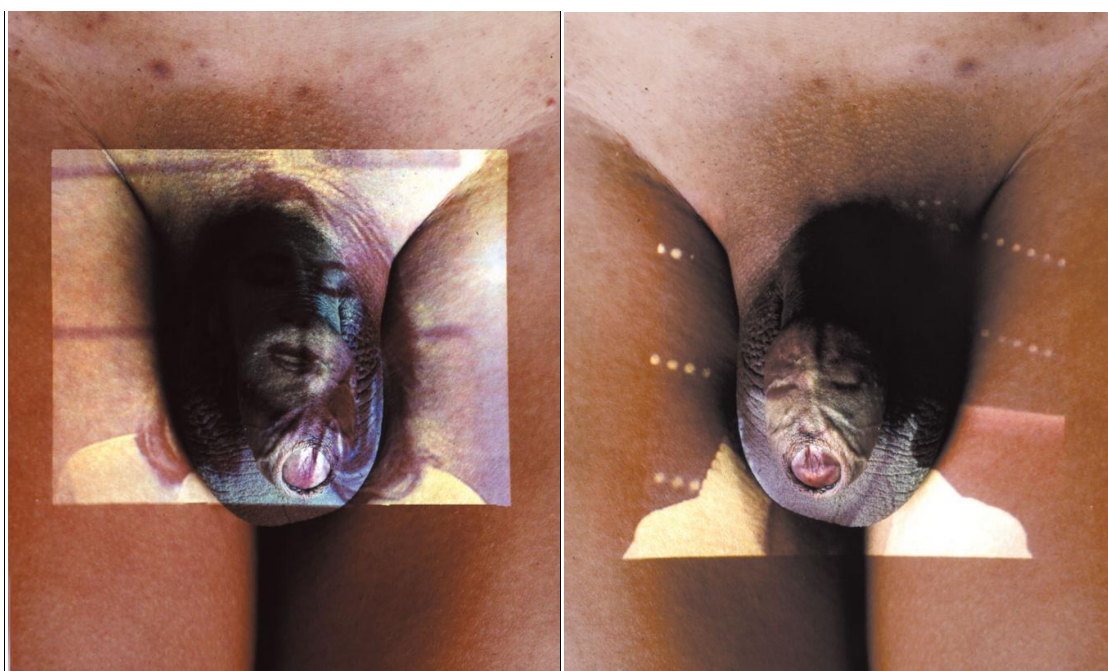
En *Mirada incómoda*, Néstor Tórrens compone, a partir de lo fantástico, una nueva realidad. El artista retrata el sexo masculino sobre el que previamente proyecta rostros femeninos, lo que unido al título sugiere la dirección de la propuesta fotográfica. La sensación de mirar una imagen, que se hace pasar por hiperrealista cuando no lo es, casi siempre va dirigida hacia lo excitante, lo placentero, lo morboso o la mera curiosidad de escrutar con la mirada; pues esas son las pautas marcadas por la televisión, medios de comunicación, pornografía, etc.

Estas palabras sobre la obra aclaran:

*“Lo escandaloso es que la representación icónica del falo ha sido superpuesta a la imagen de presentadoras y presentadores que colonizan, a través del reino de la televisión, nuestra mirada. Una mirada inducida y forzada por la puesta en escena de la información y por la temporalidad y la instantaneidad del montaje y del encuadre de los acontecimientos. (...) El cuerpo de estos profesionales de la información al igual*

*que las imágenes de unos genitales masculinos corrientes, ha dejado de ser una fuente de gratificación hedonista para reconocer nuestra auténtica naturaleza doliente.*”<sup>460</sup>

Néstor Torrens plantea de este modo una perspectiva un tanto aflictiva de la sexualidad masculina, en tanto que, al disponer de rostros televisivos que bien podrían ser los de los informativos, estos actúan como máscara tranquilizadora ante los mensajes, contenidos y valores que están simultáneamente emitiendo. De este modo, medios de comunicación, informativos y pornografía quedan hilvanados en un mismo tejido que agrede causando malestar y dolor, por estar precisamente designando un concepto no acotable.



Néstor Tórrens/*La mirada incómoda*. Año desconocido

Finalmente, se muestran estas fotografías de Sandra Torralba, pertenecientes a su serie *Estranged Sex*, ya comentada anteriormente. En las imágenes propuestas, lo sexual está intrínseco de manera explícita, al tiempo en que la fotógrafa lo trata con una original naturalidad. En la primera imagen, la chica observa una penetración de lo que parece ser una película pornográfica hecha por y para varones, dada la extrema curiosidad genital que plantea; mientras se depila las piernas. En la segunda, la modelo parece estar absorta por el contenido de una película o programa de televisión, al tiempo que no registra la situación que se vive a su lado en la que una pareja practica sexo, y en tercer lugar, la misma chica habla por teléfono y, simultáneamente toca su sexo, no sabemos si la conversación y el gesto están en relación o son dos cosas independientes.

---

<sup>460</sup> [www.nestortorrens.com](http://www.nestortorrens.com)



Sandra Torralba/*Estranged Sex*. 2008-2010



Las tres fotografías de Sandra Torralba comparten mismo común denominador y esto precisamente es lo que las hace muy interesantes; por un lado, en ellas la protagonista está realizando dos acciones sin jerarquizar ninguna más importante que la otra, todas las acciones realizadas tienen que ver directa o indirectamente con el sexo y éste se plantea como algo explícito y natural, a partes iguales.

### **6.5.1 Singularidades encontradas que aúnan SEXOS IRÓNICOS y SEXOS EXPLÍCITOS**

Muchas propuestas fotográficas compiladas en Sexos Irónicos y Sexos Explícitos presentan una difícil ubicación en el archivo, al plantear precisamente la imposibilidad de ser o pertenecer a una única cosa que implique la no pertenencia a otras. En este apartado se muestran aquellos dispositivos artísticos de representación del sexo que combinan las perspectivas irónica y explícita comentadas anteriormente y que, además no se ajustan al medio y tratamiento fotográfico; sino que, a la conjunción de los agentes de lo irónico y lo explícito, se suma lo híbrido entre la fotografía, el diseño gráfico y la ilustración. Es decir, lo fotoilustrado.

Tal apartado ha sido, en realidad, reservado para las inacotables propuestas de Jorge Rueda: sus fotografías merecen una más profunda lectura de los conceptos y contenidos vertidos; al margen de que el propio artista declarara "no sé exactamente lo que quiero decir con mis fotografías. Me dejo ir y dejo que la cosa brote."<sup>461</sup>

En la primera de ellas, titulada *Conejo con tomate*, el artista plantea una perspectiva en cenital de una mesa, donde los elementos como servilletas y mantel han sido cuidadosamente elegidos para el momento. Las florecillas del estampado bien podrían sugerir una amable noche estrellada, sin embargo -debido al contraste entre el plato y la mantelería- producen más bien en una atmósfera bucólica y macabra, a partes iguales. La atención visual está dirigida de modo rotundo hacia el contenido del plato; donde, con delicadeza y sobriedad al mismo tiempo, se expone la comida a engullir. Se trata de una vulva que reposa sobre salsa roja; la relación entre ambos elementos sugiere, en realidad, la sangre como jugo.

Una vez más, el título amplía el imaginario sobre el cual podría estar reflexionando Jorge Rueda. Lingüísticamente, *conejo* es uno de los sustantivos empleados para designar al sexo femenino de un modo vulgar y burlesco. El hecho de que el artista haya intercambiado a este por la vulva, explicita descaradamente el uso, abuso y destino final de la misma; pues se presenta como plato de *delicatesen*, un manjar que va a ser inminentemente consumido.

---

<sup>461</sup> El país. 19/11/ 2009

La perspectiva grotesca y un tanto abyecta del planteamiento y resolución de los dispositivos artísticos, plantea finalmente que, como un conejo con tomate, plato típico de algunas comunidades españolas, el sexo femenino es ingerido tradicionalmente; lo que sugiere un discurso paralelo donde la vulva actúa como punctum simbólico de otra lectura iconográfica: el sexo femenino es cosificado como alimento, en tanto que sexo subalterno.



Jorge Rueda/*Conejo con tomate*.1999

En *Pezne*, el autor añade un texto que coopera en contextualizar la siguiente fotografía expuesta. “He invertido grandes energías y renunciado, por conseguir un mínimo, ridículo y relativo grado de libertad. Y siento un indescriptible placer, con el uso que hago de ella.”

En este caso se trata de un pez en su hábitat, pero la apertura de su boca deja ver, tras unos punzantes dientes, a la real protagonista de la fotografía: su lengua, que el artista ha metamorfoseado en un sexo masculino.



Jorge Rueda/*Pezne*.2004

El artista recurre al “realismo fantástico” donde hibrida “la contundencia de una bofetada visual con un sarcasmo corrosivo. La provocación, la fantasía y el rastreo de un orden oculto tras las piezas dispersas del rompecabezas de la realidad.”<sup>462</sup>

Por su parte, en una entrevista realizada, Rueda declaraba:

**Nikonistas:** ¿Qué fotografías en realidad?

**Jorge Rueda:** Fotografío realidad manipulada. Ya que LA REALIDAD no existe, sino tantas realidades como sujetos que las produzcan o las perciban.

Digamos que trato... “*ciertas fantasías imaginativas.*” Con la pretensión de sugerir, proponer, inquietar.<sup>463</sup>

Asimismo, desde su consciente subjetividad, Jorge Rueda plantea estas dos interpretaciones del sexo femenino, donde, en un caso un pimiento y un plato pasan a sugerir narrativamente algo bien distinto, una lengua sedienta sale de la vulva para ingerir el líquido que se le ofrece; lo que contextualiza a la vulva también como boca. En el segundo caso, un afilado pez nace de la vulva, dando la sensación de que, en realidad, proviene de un fondo marino, y quizás jugando por parte del artista a explicitar lo que, tradicionalmente se dice acerca del olor de la misma.

<sup>462</sup> Ibídem

<sup>463</sup> Nikonistas.com. Fecha de publicación: 02/07/2008



Jorge Rueda/*Pimienta*. 1996/*Mixto*. Año desconocido

En *Obsexo* vuelve a aglutinar los factores de lo explícito y lo irónico para producir una fotoilustración no exenta de originalidad. Sobre un cuerpo masculino de espaldas, al que únicamente podemos ver la cabeza y hombros, aparece, en el claro de la calva, de nuevo una vulva. El título y la imagen resultante, hilvanan la intención del artista por mostrar la obsesión del protagonista.



Jorge Rueda/*Obsexo*. 2004

*Marisub* por su parte, parece ser una alegoría del éxtasis desde la particular mirada del artista. La vida y la muerte se entrelazan en esta propuesta, donde igual podría tratarse de un momento orgásmico como de una despedida, pero donde sin duda, los dos estados son vistos igualmente desde lo placentero. De la tierra junto con las flores, emana un cuerpo con una nube por cabeza, que parece dirigirse a lo más alto; lo más curioso es que este cuerpo está provisto de una mezcla de ambos sexos.



Jorge Rueda/*Marisub*.1991

Finalmente, en *Reo* se organiza una interesante escena cargada de acción. Teniendo por fondo un plácido mar y sobre un círculo, a modo de *ring*, se encuentra un cuerpo femenino empuñando una escopeta; la protagonista, atenta, concentrada y segura, apunta hacia un sexo masculino que cuelga. El vestuario de la protagonista, así como el título y el sexo colgante, cohesionan una interesante fotoilustración que plantea que, a quien siempre se designa de modo pasivo, pase en este caso a ser la total activa de la imagen. La mujer, ataviada con unas zapatillas de casa, un delantal y un vestido floreado, representa a una asistente del hogar. En este caso el sexo masculino es el



agente pasivo que mira para otro lado, sin subjetividad y cosificado; el título lo señala culpable, probablemente de los eternos cuidados y privilegios de los que ha disfrutado, que, al mismo tiempo han provocado la inmanencia en la vida de la protagonista.



Jorge Rueda/*Reo*. Año desconocido

A partir de su inquietantes fotoilustraciones de realidad intervenida, las propuestas de Jorge Rueda emanar una intensa dosis de humor negro donde siempre se alude concretamente al sexo, como fuente de placer sexual y humorística.

Estas han sido algunas de las fotografías seleccionadas para revisar los dispositivos artísticos de representación de los diferentes sexos, desde una perspectiva meramente ornamental. Las fotografías analizadas permiten constatar que, aunque la intención de la/el artista no sea emitir un discurso consciente, al operar con sexos/cuerpos desnudos y poseer una historia cultural; se organiza un mensaje alrededor de los mismos porque nunca es insignificante trabajar con desnudos. Las tipologías son muchas y muy diversas, pero sorprende la gran abundancia de desnudos femeninos frente a masculinos, así como una excesiva reiteración de tendencia hacia la erótica en el sexo femenino; que contribuye primordial e inevitablemente a la desestabilización del equilibrio en las representaciones de los diversos sexos.

No es casualidad que desde una fotografía enraizada en lo ornamental, el vínculo directo entre sexo femenino y lo sensual, sea tan estrecho. El hecho de que en esta tipología de fotografías, la pulsión principal no sea la de emitir conscientemente un mensaje, conlleva que, al situar la prioridad creativa en el componente estético, afloren reminiscencias de otros ámbitos que comparten el mismo objetivo principal en la creación. Por ejemplo, el ámbito pornográfico plantea, a partir de sus singularidades pero con idéntica raíz, el sexo/cuerpo como objeto ornamental.

Quizás en este tipo de fotografía tan estética o esteticista sea donde más encasillamiento de los sexos se perciba, probablemente por la intención (in) consciente de no articular un discurso comprometido en torno a la imagen. Además, este estilo recurre a las retóricas y poesía visual, recursos que generalmente usan las imágenes publicitarias.

Por último, se observa en este caso que la mayoría de artistas a las/los que se ha preguntado personalmente sobre el contenido de sus propuestas o el por qué han tomado algunas decisiones frente a otras, no han sabido responder sobre el discurso subyacente que se estaba generando; simplemente han alegado su desconocimiento al respecto de los valores y contenidos vertidos en sus imágenes.



## 7. FOTOGRAFÍA TERAPÉUTICA

*“Las emociones pueden carecer de justificación, pero no de historia.”*

*Javier Moscoso*<sup>464</sup>

Esta tesis entiende por *Fotografía Terapéutica* toda aquella en la que lo prioritario de la fotografía reside en la función y uso de la misma. Es decir, que la intención de la persona productora de la imagen es, principalmente, expresar sentimientos, emociones, situaciones... relacionadas con el dolor, estados alterados de la conciencia y el sufrimiento. Por tanto, la pulsión artística que incita a la creación radica en la búsqueda de alivio, liberación, la necesidad de catarsis, exteriorización de un trauma y, por ende, se persigue la transformación personal de quien crea o visualiza la obra.

Las posibilidades que esta investigación entiende como vías para hacer terapia a partir -o mediante la fotografía- son, fundamentalmente, dos: por parte de la persona creadora, cuando el sujeto fotografía su cuerpo transitando el malestar y la enfermedad, pudiendo ser físico y/o psicológico; o cuando el público, ante una fotografía que expresa dolor, percibe el sufrimiento de la/el modelo que aparece retratada/o y empatiza, pudiendo hacer catarsis o terapia mediante ella.

Por tanto, en el presente bloque se glosan las fotografías que el dolor, el sufrimiento físico o psicológico, la molestia, el malestar, la herida... capturan, de algún modo, la atención de la imagen, pudiendo ser el concepto esencialmente protagonista o no. Sin embargo, es preciso matizar que quedan exentas del apartado aquellas otras donde el sufrimiento u opresión psicológica está en conexión directa con la cuestión sexo/género/identidad; en cuyo caso están archivadas en un mismo conjunto, para facilitar un análisis más exhaustivo y completo de los contenidos que proponen.

Antes de entrar a reflexionar sobre la enfermedad corporal, quisiera abordar algunos aspectos de la función terapéutica que el arte puede significar y, más concretamente, pretendo ampliar la definición hecha de *Fotografía Terapéutica*. En ésta, como ya se mencionó anteriormente, se da prioridad al uso de la misma; es decir, pasa de ser una actividad creativa a convertirse en el resultado de una acción terapéutica creativa. Dicho de otro modo: la fotografía se convierte en herramienta catalizadora para drenar sentimientos dolorosos, ya que lo que se persigue son sus múltiples posibilidades de transformación, visibilización, reconciliación, afrontar problemáticas sociales y comunicativas, asimilación de una nueva realidad, reducción de la ansiedad, orientación hacia una realidad de mejor calidad. Por tanto, es aquélla que coloca en el centro sus cualidades reparadoras y, en un lugar periférico, el componente estético u ornamental que innegablemente posee.

La *Fotografía Terapéutica*, más que ninguna otra, es una parte -no el principio ni tampoco el fin- de un viaje introyectivo de la/el artista; el aterrizaje y materialización

---

<sup>464</sup> Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Edit. Taurus. Madrid 2011. pág. 13

de un pensamiento, la búsqueda consciente o inconsciente de hallar respuestas a partir de un estado caótico como supone el ánimo creativo. De ahí que esa búsqueda de la expresión suponga una inmersión en las experiencias personales. Ya sea en una actividad conjunta o individual, supone una manifestación de miedos, conflictos, dudas, traumas, recuerdos, fantasías e intenciones, por lo que el proceso creativo, como lenguaje y vía, propone una reconciliación de todos los sentimientos habidos y experimentados; una conclusión puntual que permite el alivio momentáneo, al margen de lo estético de la obra o no.

María Antonia Casanova (2004), al respecto matiza:

*“Al ayudarnos a canalizar, interpretar y manejar emociones, las diferentes prácticas artísticas pueden contribuir, de forma notable, a incrementar el ingenio o la producción personal, así como a desarrollar cualidades tales como la paciencia o el nivel de concentración y atención, favoreciendo, por ello, la integración y convivencia al promover la disminución de los niveles de estrés y agresividad personales.”*<sup>465</sup>

Por tanto, la *Fotografía Terapéutica* permite la recontextualización tanto de la fotografía en sí como de la identidad y estado de la persona creadora, puesto que de modo simultáneo construye nuevos espacios simbólicos donde depositar una situación insoportable, el horror, pánico, miedo o dolor y se rescatan capacidades de supervivencia como lo son la imaginación y la creatividad.

Estas palabras de Héctor Fiorini acotan perfectamente lo que intento referir:

*“En este tiempo de creación, el límite entre lo posible y lo imposible es vago, borroso, uno puede precipitarse en lo imposible. Pero si el sujeto insiste, continúa su búsqueda; en algún momento nuevas formas pueden surgir, aparecen nuevos objetos, y esos nuevos objetos habrán realizado la experiencia de arribo al espacio de lo posible. En el tiempo vacilante, el objeto de creación todavía no se sostiene solo, todo avanza a tientas. Una vez constituido el objeto de la creación (por ejemplo, el poema), el objeto ya se autosostiene y quien trabajó en la creación de ese objeto ya puede alejarse, porque ese objeto tiene vida propia. (...) De modo que ese posible es una culminación temporaria, destinada a ser relativizada con el tiempo. De la misma manera que la creación es ciencia, donde cada arribo a una nueva hipótesis posible con el tiempo tendrá que ser el objeto de un cuestionamiento de sus límites, para abrir otros espacios de posibles.”*<sup>466</sup>

De este modo, el proceso creativo extendido por medio de la fotografía, conlleva la realidad, lo posible e imposible y genera que el ser humano deconstruya y construya nuevamente una realidad o futuro probable, mediante la reorganización de sus

---

<sup>465</sup> López Fernández Cao, Marián; Martínez Díez Noemí. (coordinadoras). *Arteterapia y educación*. Edit. Dirección General de Promoción Educativa. Madrid. 2004. pág. 7

<sup>466</sup> Fiorini, Héctor Juan. *El psiquismo creador*. Edit. Paidós. Barcelona 1995. pág 5-8

percepciones, sentimientos, intuiciones y pensamientos. Por lo que esta tesis considera *Fotografía Terapéutica* toda aquella en la que la persona ayude o se autoayude a partir de una pulsión de necesidad mediante el lenguaje creativo, abordando desde la producción artística hasta las respuestas que la obra genera. De ese modo, se presentan como elementos fundamentales e interdependientes tanto el arte como la psicología; lo que hace que el proceso creativo se interprete como comunicación no verbal al sentir que los pensamientos -y con ello los conflictos emocionales, diversidades psíquicas y sociales y otras problemáticas-, son más fáciles de filtrar mediante la imagen que a través de la palabra. Por tanto el arte es una enriquecedora vía o forma de canalización.

Catalina Rigo Vanrell (2004), explica:

*“Cualquier persona, a lo largo de su vida, ha experimentado momentos o circunstancias en los que se ha sentido imposibilitada para expresar verbalmente sentimientos o vivencias; en ocasiones, porque las palabras se quedan pequeñas; otras, por el convencimiento momentáneo de que nadie va a ser capaz de entender o, incluso, porque no se quiera compartir. Éste es el momento especial en que se requiere otra forma de expresión diferente, un modo de comunicación que sea capaz de liberar las tensiones, emociones, contradicciones y problemas. El arte cumplirá entonces otra función, liberadora y terapéutica, además de educativa. La creación de símbolos, el dejar volar la imaginación y liberar la creatividad artísticas, posibilitará que toda la energía psíquica y física se utilice en equilibrar el ser, en esta conjunción de mente creativa y cuerpo.”*<sup>467</sup>

La *Fotografía Terapéutica* trasciende los límites verbales. Consiste en un esfuerzo por dar forma a lo impensable, lo indecible; un intento por reflexionar la subjetividad y la cultura que la organiza. Para ello, la imagen brinda todas sus posibilidades polisémicas, metafóricas y simbólicas; y aunque el público no tenga la certeza de los significados racionales, sí cuenta con los emocionales, por lo que la *Fotografía Terapéutica* radica en la apertura a los distintos niveles de significación posibles de la imagen, para que se produzca la empatía o consciencia colectiva.

A continuación quiero bosquejar las posibilidades conceptuales de la fotografía que permiten su canalización en terapéutica; tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción. De este modo será más fácil detectar los caminos emprendidos por las fotografías y fotógrafos participantes en el archivo.

La disciplina fotográfica propone diversos planteamientos o perspectivas simultáneas, que podemos entender como terapéuticas: en primer lugar plantea la *mímesis* con la realidad; o, dicho en palabras de Roland Barthes: “esto ha sido”; se estructura como testimonio de la memoria a modo de diario visual. En ese caso, se rige por una supuesta perspectiva objetiva de la realidad. La mediación entre la fotografía y la realidad, por parte de la persona creadora, es reducida; se trata de lo que Barthes denomina como “un mensaje sin código.” En segundo lugar, la fotografía puede ser una

---

<sup>467</sup> López Fernández Cao, Marián; Martínez Díez Noemí. Op, cit., pág. 42

*intervención de lo real*, en tanto que en su conversión de lo tridimensional a bidimensional, implica diversos dispositivos que, finalmente, transforman lo real. La fotografía supone un encuadre, una elección y decisión de marcar, y por tanto demarcar, un elemento o espacio concreto. Una selección arbitraria que ocasiona la posterior transcripción de la realidad en conexión directa con los usos y conceptos artísticos, políticos, ideológicos, sociales, que se barajan. En tercer lugar, la fotografía consiste en *huella*, rastro, resto de una situación, elemento o contexto. Supone una relación física directa con la referencia sobre la que se construye; dicho de otro modo, la fotografía se erige como prueba de una experiencia referencial que nos permite establecer parámetros actuales con respecto a esa referencia; por lo que se plantea como tejido que une diferentes referencias entre sí, incluso sin que éstas coincidan en el tiempo o el espacio.

Por tanto, estas tres vertientes de la fotografía la configuran como capturadora de un algo incompleto, como memoria del tiempo y el espacio, como recuerdo de la vida, en tanto que ésta está en constante e infinito cambio. Aquí radica, quizá, la función de la *Fotografía Terapéutica*: tratar de conservar la imagen de un estado concreto de los elementos, sin la seguridad que se vuelva a repetir. Asegura no caer en el olvido, aunque al dejar de ser parte del presente también se convierte en irreal.

Tales paradigmas pretenden esclarecer los diversos porqués y modos en que la fotografía puede ser utilizada como herramienta terapéutica; teniendo en cuenta que, como cámara oscura o caja negra, implica la involucración de las personas, ya sea de las que están delante o tras el visor como de las que se enfrentan a la observación de la fotografía realizada. En ambos casos, si se quiere, se puede emprender la búsqueda por la asimilación de sentimientos experimentados, y en caso de ser la persona que los expresaba, al compartirlos se amplían las probabilidades de superarlos, aunque sea a escala reducida.

Por su parte, Marián López Fernández Cao (2004), en su ensayo *Fotografía, educación y terapia*,<sup>468</sup> explicita las funciones más importantes que la fotografía puede proponer a modo terapéutico y organiza dos categorías importantes, que resumiré a continuación. Aunque la teórica lo plantea desde una perspectiva educativa, sus propuestas son igualmente afines a la situación terapéutica que nos ocupa. En primer lugar, trabajar con la fotografía propone experiencias terapéuticas en tanto que consiste en inmovilizar el tiempo, detenerlo y reflexionar, consciente o inconscientemente, sobre un conjunto de factores físicos y psicológicos. En segundo lugar, mediante ésta se trabaja con el conjunto de tejidos de referencia que antes mencionaba; de modo que implica una conexión y reconexión constante, que permite valorar y asimilar la continuidad de las cosas o estados.

Estas dos categorías implican mejoría a la persona creadora o espectadora, ya que es necesaria una labor subjetiva de observación y análisis, de implicación y decisión, de lejanía o cercanía de la imagen y las demás referencias habidas. Todo eso

---

<sup>468</sup> López Fernández Cao, Marián; Martínez Díez Noemí. (coordinadoras). *Arteterapia y educación*. Edit. Dirección General de Promoción Educativa. Madrid. 2004.

conlleva el aprendizaje en la comprensión del “yo”, el mundo, la relación con las/los demás y, si se puede y quiere, las demás culturas y sus paradigmas, puesto que reflexionar usando como herramienta el medio fotográfico, supone la imbricación de la expresión personal, representación visual de conceptos, conocimiento de la técnica fotográfica y las posibilidades significadoras de la imagen, comprensión...

Por su parte, Carlos Canal, fotógrafo<sup>469</sup> y hematólogo, quien lleva más de una década investigando sobre las cualidades de la fotografía como mecanismo terapéutico en pacientes con diferentes diagnósticos, aclara:

*“La fotografía y la enfermedad comparten el hecho de ser experiencias corporales únicas y estar conectadas con la muerte, con el fin de un tiempo que no existe más; hacen que el presente tenga un sentido real: las dos atrapan el ahora, y solamente puedes disfrutarlas y aprender de ellas desde la aceptación y el conocimiento de lo vivido.”*<sup>470</sup>

En otro apartado, expone:

*“De esta forma la enfermedad no solamente era un conjunto de síntomas y signos, sino un caleidoscopio donde todos los aspectos de la naturaleza humana – mental, emocional, espiritual y físico- se interrelacionan y ayudan al paciente a encontrar el significado de su enfermedad y de esta forma participar creativamente en la recuperación (...) [Ya que] tratar la enfermedad de una forma holística debe ser uno de los desafíos de nuestra era, y el uso de la fotografía y otras herramientas arteterapéuticas, una práctica común en el tratamiento del cáncer y algunas enfermedades graves que se acompañan de deterioro físico y síquico, shock emocional, pérdidas de identidad y aislamiento. (...) Cuando utilizamos la fotografía como herramienta de conocimiento y como medio para la experimentación creativa, podemos explorar los opuestos y la simbiosis entre cuerpo, mente, emociones y espíritu, de esta forma la fotografía se convierte en una nueva terapia artística.”*<sup>471</sup>

Más adelante, Carlos Canal explica los principios de la *Fototerapia*<sup>472</sup> a partir de un mapa conceptual propuesto por la psicóloga Judith Weiser, en su libro *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums* (1999), donde esquematiza las técnicas y procedimientos que, aislada o combinadamente, se realizan:

- Fotos de la persona tomadas por quienes la rodean. (Fotografías encontradas o fotografías preparadas)
- Fotos tomadas por la persona. (Realizadas directamente con la cámara o reapropiándose de imágenes ya tomadas con anterioridad o por otras personas)

---

<sup>469</sup> Más adelante se analizarán algunas fotos de Carlos Canal.

<sup>470</sup> Carnacea Cruz, M. Ángeles; Lozano Cámbara, Ana E. (coords.) Arte, Intervención y Acción social. La creatividad transformadora. Edit. Grupo 5 D.L. Madrid, 2011.pág. 414

<sup>471</sup> Carnacea Cruz, M. Ángeles; Lozano Cámbara, Ana E. (coords). Op. cit., pág. 416, 419, 420.

<sup>472</sup> En 1982 en Vancouver (Canadá) se creó el centro de Fototerapia de mayor repercusión.

- Autorretratos
- Fotos familiares autobiográficas
- Fotografías proyectivas. (Incorporan la mirada externa o del público).

Por tanto, y debido a las razones mencionadas, podemos aseverar que la *Fotografía terapéutica* es aquella que, además de reflexionar más allá de lo únicamente estético u ornamental, prioriza sobre hacerlo con la condición humana en cualquiera de sus acepciones. Esto produce que una fotografía emocione, conmocione, extrañe o desagrade, pero se esfuerza por ampliar la tolerancia en la mirada al establecer nuevas geografías sobre nosotros o nosotras mismas.

Eso es precisamente lo que muchas fotografías y fotógrafos persiguen cuando trabajan con el cuerpo y el dolor desde lo visual: plantean diferentes niveles de reflexión, distinto simbolismo, cuestionan la realidad y rastrean sus posibles puntos de referencia; todo ello constituirá el enriquecedor viaje de la *Fotografía Terapéutica* y, además, es algo que se explora tanto en la producción como en la visualización de la imagen.

A continuación, y antes de abordar cómo las y los artistas trabajan con el cuerpo y el sexo en su componente más doloroso, considero pertinente verter algunos apuntes sobre el dolor, la enfermedad y otros aspectos a tener en cuenta.

Si miramos en el diccionario de la RAE podemos averiguar qué se entiende por *Dolor*:

1. Sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior.
2. Sentimiento de pena y congoja.

Sin pretender entrar en un completo razonamiento de toda una semiótica del sufrimiento, el dolor o la enfermedad, sí quiero mencionar que la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor<sup>473</sup> ha posibilitado la investigación y análisis cultural del mismo, confiriéndole a éste una compleja historia en la que los marcos histórico y contextual son fundamentales, al tiempo que permiten una perspectiva muy enriquecedora, al reflexionar más allá de la supuesta universalidad biológica. De este modo se asimila que el dolor es resultado de la interacción de diversos factores psicológicos, fisiológicos y culturales, que en cada momento de la historia han sido interpretados y gestionados de forma diferente. De ahí que, en 1989, el historiador de ciencia y medicina Charles E. Rosenberg, expresara: “Una enfermedad no existe como un fenómeno social hasta que estamos de acuerdo en que realmente existe.”<sup>474</sup>

Por su parte Javier Moscoso (2001), manifiesta:

---

<sup>473</sup> IASP, siglas en inglés

<sup>474</sup> Vela, Joseph. *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Madre Sor Josepha María García, primera hija real del Convento de Capuchinas de la villa de Castellón de la Plana*. Imprenta de la viuda de Antonio Bordazar. Valencia, 1750. pág. 26.

*“Aunque el dolor o el sufrimiento se entroncan con las emociones humanas, su historia no se ubica ni en la historia de las pasiones ni en la historia de las ciencias. La historia del dolor remite a la historia de la experiencia, es decir, a la historia de lo que es al mismo tiempo propio y ajeno, de uno y de otros, individual y colectivo. La elección de esta palabra no es arbitraria, pues bajo el concepto de “experiencia” no caben las dicotomías sobre las que se ha construido en Occidente la conciencia moderna. Al abrigo de este término, el cuerpo no se separa del alma, ni la materia del espíritu, ni el yo del nosotros. Los elementos sensoriales no excluyen los emocionales ni las formas visibles de la crueldad o del daño agotan el ámbito de la investigación histórica.”*<sup>475</sup>

Más adelante añade:

*“Queda pendiente, sin embargo, clarificar dónde reside la “culturalidad” del dolor; pues del acuerdo ya generalizado de que la misma experiencia se modifica de acuerdo con pautas y patrones culturales, surge la necesidad de dirigir la investigación hacia el estudio de esas pautas y patrones. Del convencimiento de que el dolor no solo se enseña sino que también se aprende se sigue la necesidad de rastrear las formas culturales que adopta la experiencia del daño. Después de todo, el dolor es (también) una experiencia cultural.”*<sup>476</sup>

De este modo, Javier Moscoso rastrea todo un mapa cronológico y contextual donde revisa las diversas maneras en que el dolor ha estado presente en las sociedades occidentales y da gran cantidad de información que permite acomodar la idea de que como todos los conceptos, *el dolor* ha ido mutando en base a circunstancias y necesidades y, por ende, de igual manera lo han hecho la enfermedad, la muerte, el remedio, el valor de la vida, etc. El teórico razona qué sabemos del dolor ajeno a partir de la interpretación de muecas, comportamientos, dinámicas corporales y actitudes, por lo que hemos tenido que aprender a registrarlo y justificarlo por medio de las imágenes que han llegado a nuestros días y que funcionan como “indicadores” para el presente. Pero no siempre las lágrimas han significado lo mismo, así como la felicidad, el duelo y otros estados emocionales. Argumenta también cómo los campos de la literatura, el teatro, la filosofía, la religión, la medicina y la ciencia, la mitología, las artes son el entramado que han permitido ir construyendo a modo de catálogo de signos expresivos, los diversos significantes, significados y tipologías del dolor en cada época de la historia occidental. Y así como en el siglo XVII, quienes padecían vivían entre lo humano y lo sobrehumano, alcanzando el éxtasis mediante la religión, en el siglo XIX el padecimiento físico y el sufrimiento psicológico, como consecuencias directas de la colonización, las condiciones de trabajo, los avances y desarrollos tecnológicos y médicos, se visibilizan como reivindicación inexorable del progreso histórico. El teórico explica:

*“Desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, lo que hoy denominamos enfermedades crónicas o degenerativas aparecían asociadas a la*

---

<sup>475</sup> Moscoso, Javier. Op, cit., pág. 14

<sup>476</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 18



*incurabilidad o a otras circunstancias de vida que impedían que la experiencia del paciente fuera considerada una enfermedad. En algunos casos, la medicalización alcanzó conductas que hoy no consideraríamos enfermedades, como la neurastenia o la homosexualidad, mientras que en otros tantos casos esa misma parcelación social de la conducta considerada patológica se consideró un éxito del progreso de la medicina y su esfuerzo por secularizar el cuidado del enfermo incurable y terminal.*”<sup>477</sup>

De este modo, el autor permite asimilar lo relativo del concepto *dolor* o, dicho de otra forma, lo directamente relacionado que éste está a multitud de vínculos con otros conceptos, también en constante cambio. No obstante, en la actualidad, “nuestro Mundo Contemporáneo ha convertido en dogma la sociedad indolora y la conciencia anestesiada”<sup>478</sup>, por la razón de que, a fines del siglo XIX, la burguesía lo convirtió en objeto de consumo inagotable; de ahí que abunden las obras de arte en las que belleza y sufrimiento van juntos y de la mano.

Javier Moscoso reflexiona así:

*“Nunca antes en la historia de Occidente el sufrimiento físico o el padecimiento moral habían sido tan visibles en todos los órdenes de la escena pública, desde el mundo de las artes, incluyendo la cinematografía, hasta el periodismo o las formas de consumo. En el siglo XX, el sufrimiento siempre ha estado ligado a una reflexión colectiva sobre los usos y los abusos del dolor, así como de sus representaciones visuales, literarias o históricas. Desde la crítica de arte a la antropología, las Nuevas Humanidades han convertido la violencia física y simbólica en objeto de indagación académica, especialmente en lo que respecta a la cultura visual y la teoría de la imagen.*”<sup>479</sup>

Pero lo más interesante de los postulados de Moscoso son las perspectivas que propone cuando analiza el estado anímico, fisiológico y existencial de la persona dolorida:

*“Quien se duele vive en un espacio fronterizo, en una región indeterminada; mientras el sufrimiento no cese, transita entre la separación y la reconciliación. La mayor parte de las personas que sufren, aunque sea en soledad, consideran su dolor de ese modo: bajo la forma de la transitoriedad, de lo que tarde o temprano debe ser remediado. La experiencia adquiere aquí su sentido más dramático, relacionado con el desplazamiento y el peligro. Tanto para quien padece como para quien mira, el dolor (...) es un drama que nos coloca en un espacio fronterizo. La liminalidad (...) constituye un motivo recurrente en la historia del sufrimiento humano. Quien padece vive entre las sombras. (...) En ocasiones la frontera es física, pues quien sufre (...) también viaja. En otras, sin embargo, la distancia es meramente simbólica: afecta no a*

---

<sup>477</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 304

<sup>478</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 125

<sup>479</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 306

la víctima sino al testigo, que no debe colocarse ni demasiado lejos ni demasiado cerca del escenario real de la violencia.”<sup>480</sup>

Y continúa:

*“Quien se duele aprende a sentir en un espacio intermedio, común, que delimita y condiciona su sensación y valoración del daño. En este espacio común, la experiencia se articula de modo que se pueda, entre otras cosas, reconocer el dolor como dolor y el sufrimiento como sufrimiento, pero que también hace posible, al contrario, valorar positivamente la experiencia del daño e incluso complacerse de ella.”*<sup>481</sup>

Además, Moscoso arroja luz sobre las posibles relaciones comunicativas entre el dolor ajeno y el propio en los espacios de individualidad e imaginario colectivo:

*“La armonía social depende de un pacto emocional por el que estos dos grupos humanos, los que sufren y los que miran, pueden alcanzar acuerdos. La desigual distribución del dolor produce un problema al mismo tiempo moral, político y estético. Por un lado, el observador asume las circunstancias de los protagonistas y se identifica hasta donde puede con ellas. Es decir: se las apropia. Por el otro la persona principalmente afectada interioriza la posición de los espectadores, buscando que sus expresiones concuerden no con la causa que las genera, sino con la perspectiva desinteresada de un juez imparcial.”*<sup>482</sup>

Todos estos canales comunicativos que Moscoso establece entre cuerpos de alguna u otra manera doloridos, son los mismos que la *Fotografía Terapéutica* trata de drenar.

En la sociedad moderna actual ocurren varias cosas que debemos tener en cuenta: en primer lugar asistimos a una extremada disociación entre el cuerpo y el ser, puesto que de manera fragmentada se cultiva la musculatura corporal, sin atender a otros factores imprescindibles para el buen desarrollo a nivel global de la persona. Estos factores como salud mental, no estrés, desarrollo intelectual y/o emocional, cuidado alimenticio, sentido propioceptivo, respeto de los ciclos del sueño y descanso, relación con la naturaleza, etc. que no se suelen tener en cuenta, son los que contribuyen al equilibrio del “yo” o del ser. A nivel simbólico –aunque por suerte no en su totalidad– en la actualidad *cuerpo* y *mente* han dejado de pertenecer a la propia persona portadora al diluirse en los imperativos de la sociedad. Es decir, que el supuesto empoderamiento que la sociedad plantea consiste en realidad, en el uso del cuerpo como objeto; en tanto que cada vez más éste amplía sus capacidades por atender a las exigencias del sistema que pretenden construir un cuerpo rentable, productivo, instrumento de consumo, espectáculo y que esté sano. Para que ello sea posible, antes debe producirse la construcción de la subjetividad y psique de la persona que más tarde le hará desarrollar los pensamientos y decisiones necesarios para tratar de encajar en un modelo concreto.

---

<sup>480</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 19

<sup>481</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 21

<sup>482</sup> Moscoso, Javier. Op,cit., pág. 99

Estas variables de violencia y regulación institucional sobre los cuerpos es algo que el teórico Michael Foucault estudia en profundidad.

Como ya se mencionó al inicio de esta tesis, según Foucault, el sistema capitalista patriarcal se sostiene debido a un estricto régimen de control sobre los cuerpos de la población, que implica la imbricación de técnicas internas de adiestramiento y construcción por medio de diferentes presiones de una determinada “subjetividad”, con el respaldo y construcción de discursos del conocimiento científico y centralizado. Todo ello desactiva el empoderamiento de la persona sobre su propio cuerpo y la hace pertenecer a esta sistematización del conocimiento a la que parece que haya que rendirle total culto y pleitesía. Tan poderoso mecanismo se distribuye en instituciones como colegios, lugares de trabajo, hospitales, medios de comunicación, gimnasios, etc., desde donde se arma un tejido que trata de normativizar y regular la realidad social y todos sus parámetros, tales como sexualidad, salud, raza, diagnósticos, habilidades sociales, subsistencia... Actualmente, los medios de comunicación actúan como dispositivos de toda esta información que coteja, diagnostica, estigmatiza, venera, significa y conceptualiza a los cuerpos y psiques de las personas.

La *Fotografía Terapéutica*, por su parte, pretende hacer y servir de catarsis ante esta lógica de pensamiento. Concretamente se centra en digerir, procesar y superar la extremada violencia y consecuencias prejuiciosas que supone para todos los cuerpos, pero especialmente para aquellos no presentados de forma *atractiva*<sup>483</sup> ya que serán agresivamente arrinconados como anomalías o deformaciones: al no ajustarse a lo fácilmente consumible quedan relegados de la peor manera. Unas sabias palabras de Susan Sontag ayudan a acotarla aún más cuando dice “Son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar -con distancia, por el medio de la fotografía- el dolor de otras personas.”<sup>484</sup>

En la *Fotografía terapéutica*, el cuerpo, y concretamente el sexo, se presenta como una visión en ocasiones desolada, arrinconada, dolorida o asimilada que muestra la inevitable contradicción de vulnerabilidad y potencialidad corporal de la condición humana; así como la necesaria benevolencia cuando miramos cualquier cuerpo humano. El hecho de que existan cuerpos canónicos, cuerpos de espectáculo, etc., ocasiona que otros -la gran mayoría- no se ajusten a absurdos parámetros y sean considerados cercanos a lo monstruoso. David Pérez (2004), matiza:

*“Consecuencia directa de esta paradójica situación es la propia perversidad iconográfica y discursiva por la que deambulamos, una situación de carácter básicamente mediático en la que conviven vacas que enloquecen y dioxinas que pasan a la cadena humana de alimentación, torres que revientan y balsas que a diario naufragan, identidades que se forjan cambiantes y cuerpos que solo a las prótesis*

---

<sup>483</sup> La cursiva hace alusión a que lo que sea atractivo o no es decidido por pautas culturales, de modo que como sujeto autónomo está en mi mano dejarme llevar por ellas o sortearlas para asegurarme una mejor calidad de vida.

<sup>484</sup> Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Edit. Santillana ediciones Generales. Madrid, 2004. pág. 21

*deben su configuración. (...) De este modo, la tumultuosa vivencia de la propia corporalidad asume en este comienzo de siglo una compleja y turbulenta realidad. Una realidad en la que el cuerpo, transformado en valor de cambio, queda definitivamente objetualizado y convertido en cosificada mercancía.*<sup>485</sup>

Este caos de imágenes corporales, de gran impacto y sospechosa intención, ha posibilitado que las y los artistas sean paralelamente grandes productoras/es de ello; pues, abierta la veda de la agresión propia y ajena, el cuerpo se ha consolidado como un espacio de límites físicos con infinitud de variables metafóricas. En el caso del cuerpo artístico es todo y nada: un mero símbolo.

Sin más preámbulos, a continuación se analizan algunas de las fotografías seleccionadas de este archivo, en las que el cuerpo y sexo, se muestra de manera dolorida, ya sea mediante una herida explícita, la representación de un cuerpo/sexo cadavérico o de sexos oprimidos que demuestran su malestar a partir de un gesto o actitud que así lo deja entrever.

## 7.1 SEXOS HERIDOS

*“En el cuerpo humano la sangre es la vida. Pero cuando brota de una herida, se mezcla, desparramada por el suelo, con la tierra y el polvo, se coagula y se corrompe, la sangre enuncia la muerte.”*

*José Miguel G. Cortés*<sup>486</sup>

En esta sección se aglutinan las fotografías archivadas en las que el cuerpo, pero también el sexo, aparece de manera directa o indirecta herido, convaleciente, lastimado. No necesariamente porque la herida esté localizada en la zona genital, sino porque visualmente existe una relación asociativa entre éste y la llaga. Pero hemos de tener en cuenta que el desgarramiento o perforación de la piel puede venir provocada de manera voluntaria o involuntaria, siendo numerosas y muy diversas las causas y razones que la ocasionan. Sin ánimo de querer especular al respecto de esta cuestión, me centraré en analizar las líneas discursivas que cada fotógrafa o fotógrafo plantea en relación al sexo y la herida que se muestran; para valorar las fortalezas y vulnerabilidades en que radica cada propuesta y partiendo de la idea de que el cuerpo, y más específicamente la piel, como membrana protectora que recubre a los interiores de éste, es un disputado paraje capaz de englobar múltiples sentimientos dentro de un gran abanico que contiene desde el odio, asco o miedo hasta deseo, lujuria o ternura; en tanto que los matices sobre él

---

<sup>485</sup> Pérez, David. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. pág. 30

<sup>486</sup> Cortés, José M. *El cuerpo mutilado. La angustia de Muerte en el Arte*. Editado por Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, D.L. Valencia, 1996. pág. 21

volcados históricamente responden a una heterogénea ambigüedad, según se mire desde una perspectiva moral, profana, simbólica, científica, sagrada, etc. Y siendo, en casi todos los casos, receptáculo que soporta la estructura y organización política de la sociedad occidental del presente.

La llaga o herida es una apertura no natural del cuerpo, por lo que es necesaria la acción y consecuencias de abrir, desgarrar o descubrir lo que está cerrado u oculto por la piel. Los posibles pensamientos o impulsos que pueden llevarnos a seccionar, implican numerosas significaciones; pero bajo la construcción cultural que occidente ha hecho del *dolor*, la herida o enfermedad se plantea como causante explícita de éste. Sin adentrarnos tampoco en la naturaleza de la herida, en este apartado se estudiarán las lesiones con una clara intención de búsqueda expresiva, que obliga a capitular, reflexionar, decidir, superar, sanar, etc. Partiendo de la idea de que la misma puede venir acarreada tanto por la persona que se lesiona, como por quien realiza la fotografía, como por ambas. E incluso todas ellas pueden ser la misma.

Hechas estas aclaraciones, comencemos a analizar de qué manera las heridas son un punto de contacto entre la experiencia humana y sexual, y la experiencia artística.

En primer lugar se propone una fotografía de Mira Bernabéu, de su serie *Mise en scène*<sup>487</sup>; en *Círculo I* el artista construye una imagen pretendidamente teatral donde presenta a un gran número de personas -su familia- cuidadosamente situadas sobre un escenario. El grupo no aparece completamente desnudo aunque sí fingen estarlo mediante ropas íntimas ensangrentadas. En palabras del propio autor “parecen caníbales, con sus genitales ensangrentados como si se hubieran comido unos a otros.”<sup>488</sup>

Mediante la configuración de esta imagen, Mira Bernabéu pretende reflexionar acerca de algunos aspectos de índole antropológica, etnográfica, política y social del comportamiento humano; y a la sangre ficticia en los genitales de las y los modelos, incorpora también actitudes de individualismo, aislamiento, frialdad, reparo e incluso desconfianza entre unas personas y otras. Así, el autor localiza en la estructura familiar conductas, relaciones y jerarquizaciones como modelo de organización propuesto por la sociedad; y denota especialmente la hipocresía como eje central ya que, nadie reacciona a la violencia simbólica que impera, sino que por el contrario, fingen no percatarse de ella.

---

<sup>487</sup> Puesta en escena.

<sup>488</sup> Periódico Gara. 19/1/ 2008. Gara.naiz.info. Idatzia



Mira Bernabéu/*Círculo I*. Año desconocido

Por su parte, Jana Leo propone esta fotografía sin título, en la que un cuerpo femenino, recostado sobre el margen izquierdo, deja ver heridas recientes, con regueros de sangre que brotan de su muslo y vientre. La modelo se lleva la mano al rostro en un gesto de total ambigüedad. No sabemos si ríe o llora, pero todo parece indicar que tras haberse producido los cortes mientras estaba de pie -así lo demuestra la dirección de la sangre- se dejó caer hasta quedar tumbada, siendo éste el instante en que se capturaba la imagen. Las heridas, causadas de manera voluntaria, acaparan la tensión visual de la imagen; a su derecha queda el sexo, con el cual la herida principal, la del muslo, comparte una forma similar.



Jana Leo/*Sin título*. Año desconocido

Acerca de otra herida, distinta a la anterior, reflexiona Ignacio Tejedor en su fotografía *Circuncisión*; donde aborda la intervención quirúrgica para descubrir permanentemente al glande, la parte final del pene. Esta operación en el sexo se desarrolla en diversas culturas y suele provenir de razones religiosas, médicas o meramente culturales; sin embargo no existen vínculos directos entre esta y la higiene o el placer sexual, puesto que la comunidad científica no alcanza el consenso de sus hipótesis. Lo cierto es que la Organización Mundial de la Salud la recomienda como dispositivo para obstaculizar la transmisión del virus VIH junto con el uso de preservativos.

Ignacio Tejedor, de este modo, reabre el debate del sexo masculino por medio de uno de los rituales pertinentes o impertinentes de la masculinidad; al tiempo que establece la relación entre ésta y la posibilidad del virus VIH o las diversas relaciones sexuales posibles.



Ignacio Tejedor/*Circuncisión*. 2008

A continuación se muestran algunas fotografías que pertenecen a la serie de Miguel Oriola *Humanitas* 2009. La misma supone todo un reto dada la ambigüedad y multitud de posibles discursos subyacentes. Antes de entrar a observarla con detenimiento, considero oportuno arrojar ciertos pensamientos del propio fotógrafo, ya que pueden ayudar a esclarecer algunos aspectos:

*“Reflexión del 2006. Considero mi obra una reflexión sobre la condición humana. Simulacros de realidad que lejos de responder cuestiones plantean nuevas preguntas (...) Mi trabajo consiste en desmentir lo que aparece ante mis ojos, la mía es una actitud exceptiva ante la realidad. Construyo desde la memoria, desde el maravilloso caos que es el conocimiento, los recuerdos, sueños o deseos, así lo efímero*



*e intangible se convierte en definitivo, en otra realidad. (...) En toda mi obra el elemento central es el ser humano enfrentado a sus eternos problemas de identidad, miedos y demás bagatelas que hacen de la existencia algo inexplicable.*

*Reflexión de 2007. La fotografía es un medio técnico, que sirve para que un fotógrafo describa sus emociones, un medio para expresar conceptos y fantasías, un medio de transmitir sentimientos, o un medio con el que mezclarnos con otros medios. Un medio descargado de ser el “fiel reflejo de la realidad” y poseedor de la verdad verdadera.”<sup>489</sup>*

*Humanitas 2009* parece tratarse de imágenes organizadas pretendidamente como escáneres científicos de las personas retratadas; de este modo, Miguel Oriola plantea la diversidad corporal de la condición humana, al tiempo que matiza sobre las heridas, lesiones, traumatismos o contusiones que todas y todos portamos sobre nuestros cuerpos, real o simbólicamente y que, inevitablemente, afectan y estructuran nuestra psique. El cuerpo y sexo, en tanto que vehículo, establece una conexión directa con el “yo” interior de cada persona, por lo que todas las que en esta serie salen retratadas, presentan un semblante serio, añadido a un gesto que podría ser una abstracción de la historia que cada cual soporta.



---

<sup>489</sup> [www.migueloriola.es](http://www.migueloriola.es)



Miguel Oriola/*Humanitas*.2009



Juan José Gómez Molina/*La piel en la mirada*. Heridas. Año desconocido

Por su parte, Juan José Gómez Molina, dentro de su serie *La piel en la mirada*, dedica un apartado especial a las heridas. El fotógrafo registra las marcas en la piel como si esta se tratara de un mapa o campo de batalla donde hace posible que, a partir de una detenida observación, reconstruyamos pequeños fragmentos de la vida de la persona que posa. En este caso visualizamos cicatrices de heridas perpetradas directamente con un instrumento médico o que se han originado debido a la dilatación y/o contracción repentina de la propia piel; pero en todos los casos las heridas aparecen directamente relacionada con el sexo, proponiendo un vínculo entre las características y la localización de éstas en cada cuerpo, en función del sexo y las situaciones vividas por cada uno.



Juan José Gómez Molina/*La piel en la mirada*. Heridas. Año desconocido

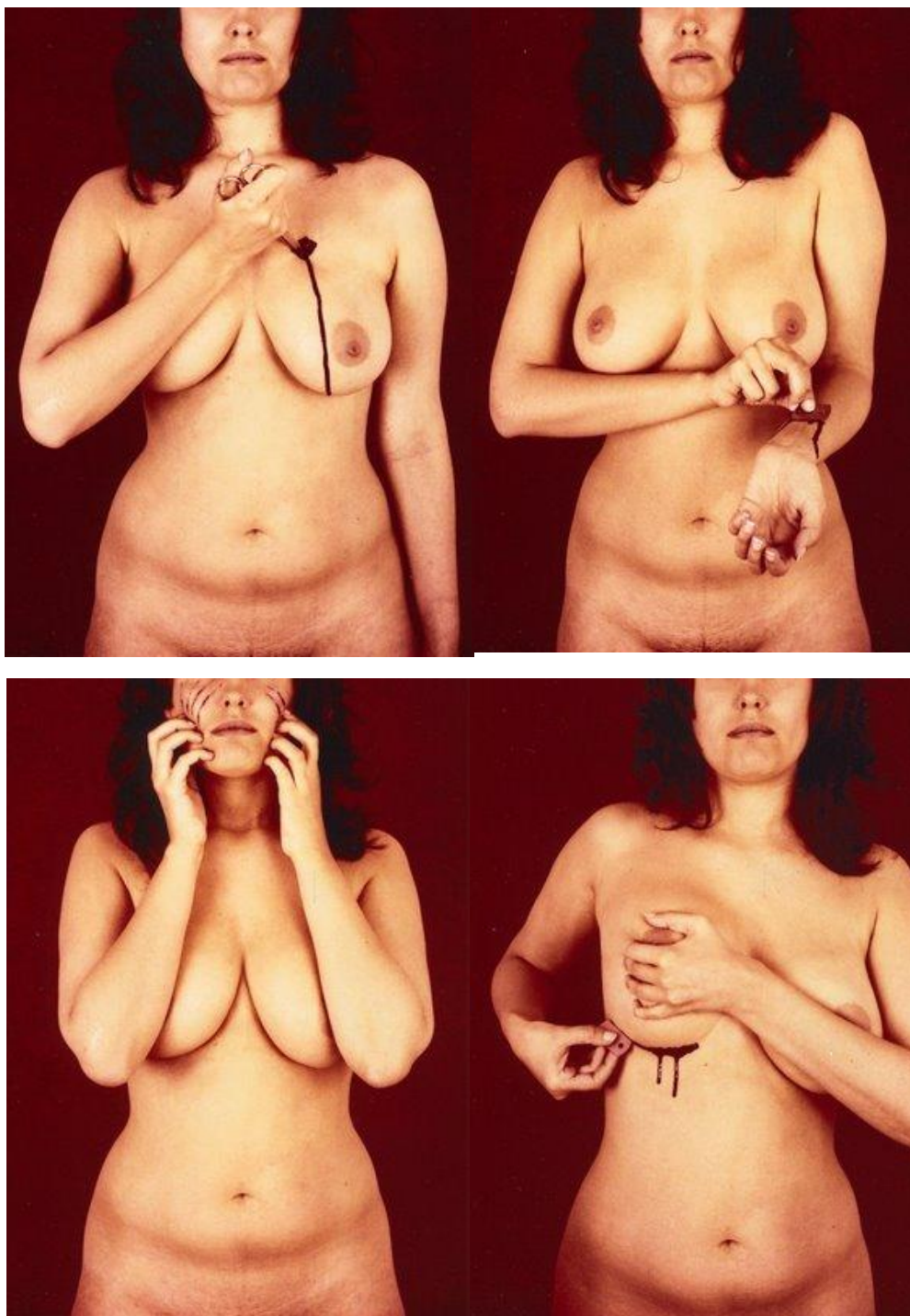
Iñaky Domingo, en *El ojo en la llaga*, plantea una imagen explícita de una intervención médica que pone de manifiesto, por lo tanto demuestra, que el cuerpo retratado ha sido intervenido. La fotografía bien podría ser simplemente voyeurista hacia cualquiera de los elementos protagonistas, el sexo o la herida, pero al

presenciarlos en conjunto se genera un nuevo resultado y realidad; que coopera en una configuración distinta, tanto de los usos de la fotografía, la tolerancia a visualizar heridas sin provocar aprensión o la apertura del imaginario cultural del sexo y cuerpo occidental.



Iñaky Domingo/*El ojo en la llaga*. Año desconocido

Por su parte, Helena de la Cruz propone la serie *Autoflagelaciones*, donde el sexo queda truncado, así como el rostro, al ser parte de la frontera, límite del campo visual o encuadre, escogido por la artista para fragmentar al cuerpo. Sobre un fondo granate, alusivo a la sangre, la modelo incide sobre la piel provocando heridas en su cuerpo. Las instantáneas tomadas a modo de fotomatón, le permiten experimentar con diversas localizaciones en el cuerpo, así como diferentes métodos de autoflagelación. La fotografía parece estar planteando, mediante la reflexión visual que proponen sus imágenes, acerca del dolor en la era contemporánea. La actitud pretenciosa y estetizada que incorpora, comporta el discurso subyacente de presentar la autoflagelación como mecanismo de supervivencia en la caótica época en la que nos encontramos. Por tanto, mediante la herida provocada para sentir la vida, la vulnerabilidad y la muerte, se enaltecen las relaciones exteriormente con el entorno e interiormente con el propio cuerpo y psique.



Helena de la Cruz/*Autoflagelaciones*. 2009

Por su parte, Carlos Canal, mencionado anteriormente, trabaja con *Fotografía Terapéutica* desde una innovadora perspectiva tanto de ésta como del propio *dolor*. Desde una mirada de completa vitalidad creativa, el fotógrafo hematólogo o viceversa, considera el sufrimiento como proceso transitable de conocimiento; de este modo, y construyendo un puente entre la fotografía como herramienta identitaria y la enfermedad como viaje, produce imágenes que son el resultado de una nueva



significación de los conceptos *fotografía/enfermedad*, las cuales terminan a su vez configurando nuevamente el de *identidad*.

Según palabras del artista: “una imagen desencadena un estado que hace que tu mente elabore un texto que viene de dentro. Hacer la fotografía sería la espoleta que hace explotar algo que está dentro.”<sup>490</sup> Lo que indica que estas fotografías resultantes ayudan terapéuticamente a la/el paciente en tanto que ordenan la percepción, sentimiento, pensamiento e intuición que sobre sí mismas/os o sobre la enfermedad tienen; puesto que terminan siendo imágenes referenciales de una situación concreta que está cambiando repentinamente. De este modo, la fotografía actúa como ancla sobre la que poder reflexionar interna y/o externamente produciéndose la catarsis necesaria, tanto de la/el paciente como del público que empatiza.

Curiosamente, las fotografías de Carlos Canal propuestas en este archivo, denotan un gran carácter evocador que probablemente pretenden reflejar la enfermedad como estado transitorio y mudable, por donde nadie está exenta o exento de pasar en numerosas ocasiones a lo largo de la vida y donde, según el artista, accedemos a conocimiento que no es más que “cosas para que podamos tomar conciencia de lo que somos.”<sup>491</sup>



Carlos Canal/Ángel exterminador.1994

En la primera fotografía, titulada *Ángel exterminador*, asistimos a un juego de planos, ópticas y gravedades al mismo tiempo; pues al margen derecho superior de la

---

<sup>490</sup> [www.diariosur.es](http://www.diariosur.es) 25/9/10

<sup>491</sup> [www.diario.sur.es](http://www.diario.sur.es) 25/9/10

imagen se halla un cuerpo femenino desnudo, donde lo que más llama la atención del mismo es, precisamente, la imposibilidad de su ubicación, ya que el peso de los senos hace que la piel resbale de un modo quimérico. Además, la luna central, la estela de las nubes en movimiento y la visión fracturada de la copa de un árbol, generan ese estar y no estar al mismo tiempo, que el autor identifica con la etapa de cambio, transformación o enfermedad.

En *Horno crematorio*, el autor confiere una imagen muy distinta, al tiempo que igualmente bucólica de una persona en situación dolorosa. En este caso, en la puerta de un horno crematorio vemos las nalgas, muslos y pies de un cuerpo del que no se aporta información alguna sobre sexo y género. Esta intencionada decisión, conseguida por medio de la postura y el juego de luces, permite que el discurso suyacente deje al margen este tipo de cuestiones para centrarse en otras. Por un lado se asocia el dibujo de la puerta crematoria con el del cuerpo y, por otro, propone el pensamiento de que puesto de rodillas no esté evocando, rezando o pidiendo religiosamente la protección de sus anhelos; sino que dichos ruegos quizás estén más relacionados precisamente, con que la muerte se lo lleve.



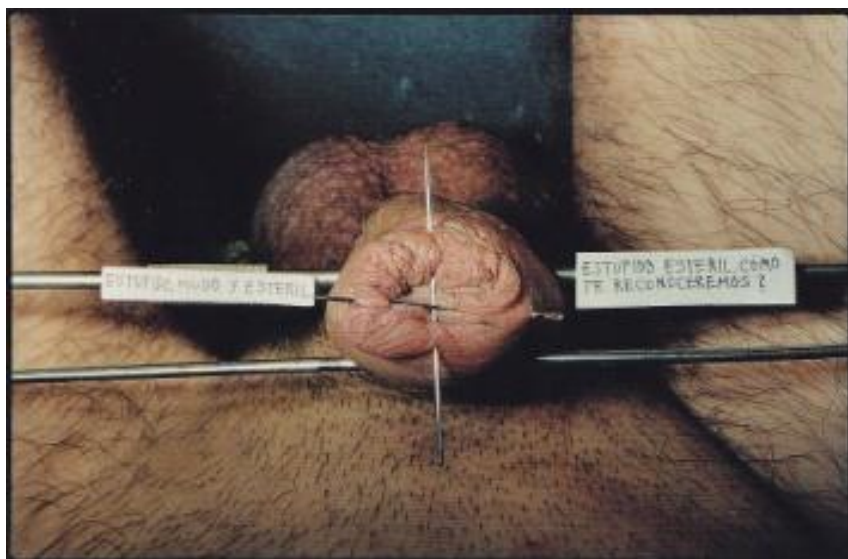
Carlos Canal/*Horno crematorio*.1994

A continuación se presentan las fotografías del conocido fotógrafo madrileño David Nebreda, las cuales suponen simultáneamente varias cuestiones a tener en cuenta: por un lado son la presentación corporal del fotógrafo; por otro muestran y demuestran el vínculo existente entre éste y su cuerpo, donde queda patente la relación entre dolor, tiempo y memoria; y, finalmente, aúna estos dos aspectos y trata, mediante su enfoque personal, de encontrar un espacio o estado más placentero y soportable. De modo que el



fotógrafo yuxtapone los aspectos cognitivos y emocionales que le genera el dolor, para plantear su cuerpo como espacio y elemento caótico e intangible. La violencia de sus imágenes pone de manifiesto el rito que el fotógrafo transita para alcanzar un estado o lugar indeterminado, que ya el estado de su cuerpo, en sí mismo, verifica.

Todas las publicaciones hechas sobre el autor aluden a los diversos conceptos y temáticas que pueden articular el trabajo de David Nebreda, tales como la locura y su vínculo directo con la imaginación, el fanatismo y la creación artística, la estetización y explicitación de lo siniestro, el cuerpo enfermo como estado limítrofe entre la vida y la muerte, etc. Sea como fuere, se percibe en su propuesta un interés concienzudo por excluir lo sexual a favor de visibilizar las agresiones y torturas que se ejerce como vía para soportar los estragos de malestar. El fotógrafo se concentra en llevar a cabo y explorar todas las posibilidades suicidas existentes; y en un intento por llevar sus pesadillas a un plano estético, organiza y ejecuta imágenes, siempre analógicas, en las que a partir de una correcta iluminación, encuadre, composición, etc. propone una atmosfera fantasmal y desamparada donde se dan cita sus delirios, obsesiones, fobias, deseos y anhelos.



David Nebreda. Título desconocido. 1989-2000

Según Francisco Carpio, en su ensayo *Verdades (in)soportables* sobre las heridas que se autoinfringe David Nebreda, declara: “Las heridas que abre en la torturada y anoréxica geografía de su piel constituyen una experiencia iniciática; son ríos por lo que fluye la vida, ríos por los que navegar hacia un nuevo estado físico y espiritual.”<sup>492</sup>

<sup>492</sup> Lápiz: Revista Internacional de Arte. XX. Dic 2000. Pág. 38-47

En una entrevista realizada por Virginie Luc<sup>493</sup> al artista, de la que no se tienen muchos datos, el fotógrafo confiesa dos cuestiones que son interesantes de resaltar:

**Virginie Luc:** “Autorretratos” de un cuerpo en límite con la muerte... ¿Fotografiando esta “desaparición” no “sacraliza” Vd. el material humano?

**David Nebreda:** Tendríamos que discutir el término “sacralizar”, porque me parece que intenta Vd. desposeerme de mi responsabilidad ante mí mismo. La inconsistencia del “material humano”, como Vd. le llama, le convierte en una cierta forma eterna de estar en el mundo, pero también en un tributo doloroso y humillante. Observe que Vd. identifica “sacralización” con “desaparición”, más exactamente con “desaparición progresiva.” Podríamos discutir cómo se adquiere la categoría de “sagrado”.

**Virginie Luc:** ¿Tiene Vd. el sentimiento de pertenecer a la historia del arte?

**David Nebreda:** Yo soy un hecho histórico, con o sin el consentimiento de la historia. Y la vergüenza será para ella si hay que cambiar la primera frase por la última, yo “es” un hecho histórico ante el enemigo universal, devenido por reducción de uno mismo.



David Nebreda. Título desconocido. 1989-2000

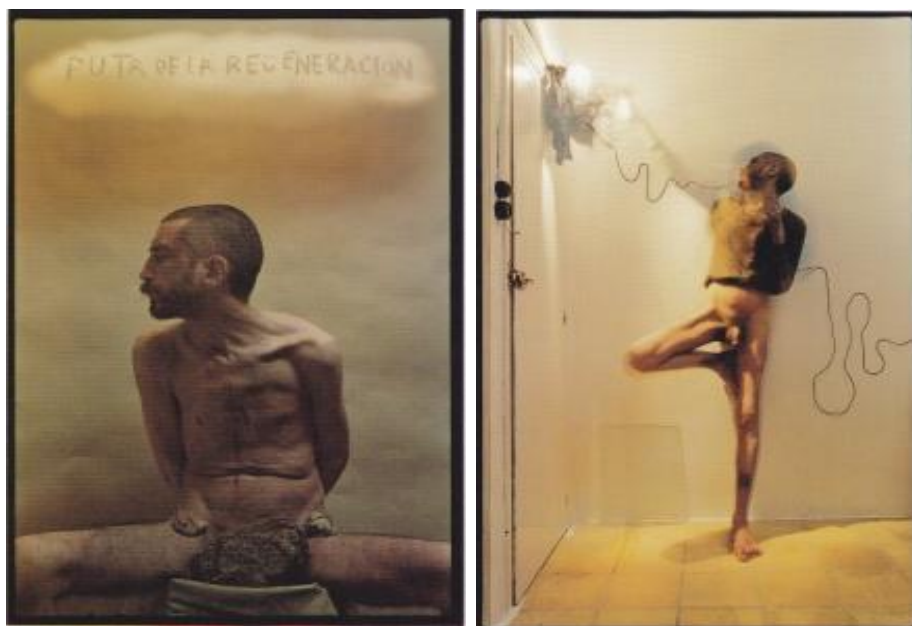
Lo aquí vertido, junto con las palabras de Francisco Carpio, de nuevo, ayudan a conferir la complejidad de todo el universo que David Nebreda plantea:

*“A través de la fotografía Nebreda “inventa” un yo otro, con un cuerpo otro – que sin embargo es la imagen del propio cuerpo-, para desdoblarse, distanciarse en una suerte de inquietante viaje astral. El que aparece fotografiado ya no es el mismo, sino el doble, la refracción de un cuerpo extraño y temido a la vez. Pero, al mismo tiempo, ese doble fotográfico ya no es el mismo, sino el doble, la refracción de un cuerpo extraño y temido a la vez. Pero, al mismo tiempo, ese doble fotográfico le proporciona la fisicidad que ansía, la existencia de ese cuerpo anhelado, que sea –no*

---

<sup>493</sup> Extracto de la entrevista de Virginie Luc a David Nebreda publicada en [www.digireflex.net](http://www.digireflex.net)

*sea él mismo. Si logra construir esa imagen, logra también construir ese cuerpo, un cuerpo que necesita para saber-se, para conocer-se y reconocer-se”<sup>494</sup>*



David Nebreda. Título desconocido. 1999



David Nebreda. Título desconocido. 1989-2000

<sup>494</sup> Lápiz: Revista Internacional de Arte. XX. Dic 2000. Pág. 38-47

## 7.2 SEXOS CADAVÉRICOS

En este apartado se glosan las representaciones en que el sexo/cuerpo retratado aparece como cadáver, resto, fósil o huella que en algún momento tuvo vida pero revelando que, al menos en el momento de la captura, ya no. Las alusiones a la muerte, pérdida de la consciencia, el sueño o estado en letargo vienen conformadas por toda una cultura visual de occidente en la que a este amplio concepto de *ausencia* se le representa posicionando al cuerpo en total horizontalidad y con el sexo hacia el cielo. Aunque este dispositivo es muy frecuentemente practicado, las razones y experiencias al respecto pueden ser muy diversas.

De cualquier modo, si en *Sexos heridos* se vio cómo afectaba la herida en relación al sexo, produciendo fotográficamente un discurso de falla, fractura o grieta relativa o determinante, en este caso la representación de un sexo rotundamente muerto plantea la inactividad del mismo, organizándose entonces como sexo obsoleto. La causa exacta jamás la sabremos, pero hay algunos matices que dan información al respecto.

La primera serie de fotografías propuestas en el archivo versan sobre una muerte ficticia y literaria: la de Ofelia. La misma ha sido representada en numerosas ocasiones por infinidad de fotógrafas/os que, atraídas y atraídos por la atmósfera mágica y poética que la envuelve, la encuentran sugerente e inspiradora para la producción de imágenes de un alto carácter evocativo. Hemos de tener en cuenta que a finales del siglo XIX, con la creación de la corriente pictórica prerrafaelista, Ofelia, como icono, resurgía; siendo en los principios del siglo XXI una de las imágenes típicas que simbolizan el arquetipo femenino de la mujer vulnerable y pecadora.



Rocío Verdejo/*Quietud*.2008



*Ophelia* fue un personaje femenino de una de las obras más representativas de William Shakespeare. La joven, perteneciente a la nobleza de Dinamarca, es la novia del príncipe Hamlet y a lo largo de su vida se ve envuelta en las conspiraciones, desconfianzas, celos, posesiones y estratagemas de los varones que la rodean. Hasta que harta de tales enredos, se sube a un sauce, quebrando la rama y cae al río, donde se ahoga.

La muerte de Ofelia difiere de otras en tanto que se solapan ciertos aspectos imprescindibles de revisar, para proceder al posterior análisis de las fotografías seleccionadas. Por un lado se trata de un suicidio, es decir una acción voluntaria de terminar con la vida, factor no permitido para una *mujer*, ya que tanto ella como su vida son consideradas posesión de los varones de su entorno. Además, el suicidio es entendido simultáneamente como acto pecaminoso, puesto que la joven accede al terreno de la alteridad al tiempo que hace imposible el entierro de su cuerpo sobre suelo y rituales sagrados. Numerosas publicaciones sobre Ofelia la designan como: la loca o histérica, porque se mantenía al margen de las estructuras normativas sociales; la hereje, por suicida, lo que le lleva a ser rechazada por el cristianismo debido a la transgresión de dos reglas fundamentales: muere en el agua y muere por voluntad. Y, finalmente, la virgen, puesto que todavía no había alcanzado la productividad económica declarando de este modo su virginidad, ya que al no tener esposo carecía de bienes materiales u económicos.



Rocío Verdejo/*Quietud*.2008

Pero sin duda, lo que visibiliza la Ofelia arquetípica es su condición de *mujer*; pues ella, como símbolo y mito, contiene diversos aspectos relativos a la belleza, la juventud, vulnerabilidad, la muerte mágica y solemne, a partes iguales; y lo más

importante, a través de su persona se alude a la introspección femenina, en tanto que se trata de una muerte consciente que juega con el estado de sueño, reflexión, pérdida de consciencia o muerte en sí. La representación y circunstancias de su muerte se plantean como instante donde pareciera que súbitamente vaya a incorporarse para retomar su vida desde un plano diferente. Quizás, lejos de la dominación masculina que la convierte en víctima.



Rocío Verdejo/*Quietud*.2008

Las fotografías realizadas por Rocío Verdejo y tituladas *Quietud*, aluden a dicha muerte incorporando algunas sugerencias. Las cuatro protagonistas que yacen con calma son diversas, no sus muertes o estados de paz, sino ellas mismas; por lo que la fotógrafa extrapola las circunstancias que llevaron a Ofelia al suicidio, a las mujeres de la época contemporánea. Lo que conlleva la manifestación de que, aunque con varios siglos de por medio los malestares, opresiones y estructuras que dificultan las vidas de las mujeres, siguen existiendo. Por otro lado, en este caso, las Ofelias ya no son chicas bellas por jóvenes, sino que en la serie propuesta por la artista, afortunadamente, han sido suplantadas por mujeres de muy diferentes edades, resultando todas hermosas y sin hacer referencia alguna hacia su sexualidad y virginidad.

De diferente modo, Alberto Adsuara, en su portfolio *Hagiografía*, representa a dos santas cuyas identidades son desconocidas -o al menos no están precisadas por el autor- puesto que carecen de título particular y también de pequeños aspectos simbólicos que induzcan a saber con seguridad de quiénes puede tratarse. Dejando a un lado esta cuestión, podemos advertir ciertas similitudes y diferencias en el díptico aquí seleccionado. En ambas se repite la misma colocación de un cuerpo y sexo femenino semidepilado, tumbados en horizontal, con la cabeza a la izquierda de la fotografía, los

ojos cerrados y brazo y pierna derechos caídos; pero el lugar o contexto donde yacen confiere a las imágenes una narratividad distinta.

En la primera fotografía el cuerpo y sexo es el de una persona joven, que se encuentra rodeada por arquitectura moderna y simple, donde lo importante de la misma es el componente atractivo de la decoración; en la segunda propuesta, la persona yace sobre un paño que deja ver realmente la arquitectura que la soporta; en este caso se trata de cemento puro y algunas piedras, que denotan el estado ruinoso del lugar; tan solo aparecen como motivos ornamentales los dibujos del paño.



Alberto Adsuara/*Hagiografía*. Año de reañoización desconocido

Al respecto de estas misteriosas fotografías y la intención del fotógrafo sobre ellas, no se puede asegurar nada; pero de algún modo plantean dos hipótesis que necesariamente han de ser vertidas. Por un lado, a nivel visual, la estructuración y composición de la imagen propone cierto diálogo entre el lugar y el cuerpo, como si se tratara finalmente de dos lugares o dos arquitecturas: la orgánica y la construida. Dos paralelismos que, de manera independiente, explicitan su estrecha dependencia.

Por otro, el ligero matiz de que el cuerpo de la primera imagen parece estar más incómodo que el cuerpo de la segunda -pues pareciera que la chica joven todavía se puede o va a incorporarse- y el encuadre visual que la sitúa en el centro mismo de la imagen, articulan que la mirada aluda la postura a un posible sueño pasajero. Por el contrario, en la segunda imagen la postura del cuerpo parece indicar un estado más inerte, inanimado; al tiempo que el encuadre visual sitúa a la persona en el centro de la mitad superior de la imagen, dejando gran parte del margen inferior de información. Esto provoca que el cuerpo se organice como un elemento que se ofrenda al cielo y, por tanto, induce a pensar y evoca la muerte.





Alberto Adsuara/Hagiografía. Año de realización desconocido

Probablemente estas dos mujeres no tengan relación alguna, pero al presentarse como díptico podría tratarse de la representación de la muerte de la misma santa en dos tiempos o épocas de su vida. El sexo en los dos casos se organiza como obsoleto, quizás agotado, extenuado y consumido; y provisional, o perentoriamente, descansa en paz.

Por su parte, el fotógrafo Andrés Mauri, en su serie *Self Portraits*, produce, entre otras fotografías, las dos que aquí se presentan. En ambas el sexo masculino depilado es el auténtico protagonista de la propuesta, puesto que en la primera imagen la tensión visual está dirigida hacia ese punto, al tiempo que toda la fotografía está ligeramente desenfocada, a excepción de la zona genital. El cuerpo yace inerte, con una mano y pie colgando, pero el sexo aparece nítido y semierecto.



Andrés Mauri/*Self Portraits*. Año de realización desconocido

En la segunda, el protagonismo hacia el sexo no viene conseguido por el desenfoque del resto de elementos, sino que mediante el juego contrastado de luces y sombras, y la composición se prioriza para que el sexo sea lo primordial visualmente. De nuevo el pene aparece semierecto; lo que plantea la posibilidad de que el cuerpo permanezca tranquilo tratando de restablecerse, en un intento por recobrar el aliento tras haber alcanzado un estado álgido y excitante en mitad de la naturaleza.



Andrés Mauri/*Self Portraits*. Año de realización desconocido

En 1996, Pepe Miralles produjo *Dormidos*, una serie de la que se proponen estas dos imágenes. Aquí el fotógrafo -quien padecía y reflexionó en torno al virus del VIH a lo largo de toda su trayectoria- presenta dos cuerpos masculinos en un contexto indeterminado, un no contexto, persiguiendo la no contextualización del cuerpo y sexo retratado, en relación al estado que transitan las personas que afrontan el virus del VIH.



Pepe Miralles/*Dormidos*.1996

Además, la no contextualización actúa como recurso para conferir y confesar la siniestralidad que envuelve a dicha situación. Ambos encuadres, radical y rotundamente organizados, provocan la visión del sexo y simultáneamente prescinden de la del rostro; posibilitando la seguridad de saber el carácter de su sexo pero no el de su identidad y género. Según Pepe Miralles, estas fotografías “ofrecen un cuerpo masculino que se enuncia en un estado intermedio entre el sueño y la muerte”<sup>495</sup>, pero el título y los factores mencionados conceden a la obra un carácter fúnebre y sombrío, que deja sin saber si realmente están dormidos o muertos. Por su parte, Rut Martín Hernández (2010), en su tesis doctoral declara: “La posición de los rostros es significativa, una vez más alude a la metáfora sobre el “no ver” y la invisibilidad. Girar la cara para no enfrentarse a la realidad y las consecuencias del SIDA”.<sup>496</sup>

<sup>495</sup> Miralles, Pepe. *El arte látex: reflexión, imagen y sida*. Universitat de València. Valencia 2006.

<sup>496</sup> Martín Hernández, Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/sida en España*. Tesis doctoral. Servicio de publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010. pág. 418



Pepe Miralles/*Dormidos*. 1996

De este modo, el sexo se muestra cadavérico, es decir en un estado no determinado entre la vida y la muerte; que trata de expresar, compartir y confesar la necesidad de una mirada benevolente, amiga, reconfortante y responsable sobre una situación que, en casi todos los casos, nadie elige.

Sobre este mismo concepto reflexiona la fotografía de Alex Mene, *Noites de lúa*,<sup>497</sup> en la que un cuerpo masculino desnudo yace tumbado, como prolongación y profundidad de la mirada del público. Además, únicamente su cabeza y pies reposan sobre dos alfombras colocadas perpendicularmente a la trayectoria del cuerpo. La imagen compuesta por estos dos planos horizontales -las alfombras- y el cuerpo como nexo de unión entre ellos, podría tratarse de un interesante juego de simbologías en el que las alfombras significan *lugares*, pudiendo ser terrenales, oníricos y fantásticos o vehículos que permiten viajar, y el cuerpo actúa como puente o arquitectura que los enlaza; es decir, que conecta psique y pies en representación de mente y cuerpo. La clave viene definida por la luz cenital que acordona el sexo. De este modo se sugiere un discurso que articula la conexión de dos mundos -psíquico y físico- establecida por el cuerpo, y una zona acotada o centralizada en el sexo. Dicho con otras palabras, supuestamente la fotografía hace referencia a los sueños eróticos y fantasías sexuales como reivindicación del derecho al deseo, sea cual sea la orientación de la persona soñadora y por otro lado como un plano más de consciencia o inconsciencia, que coopera en la dirección y rumbo real que decida la persona.

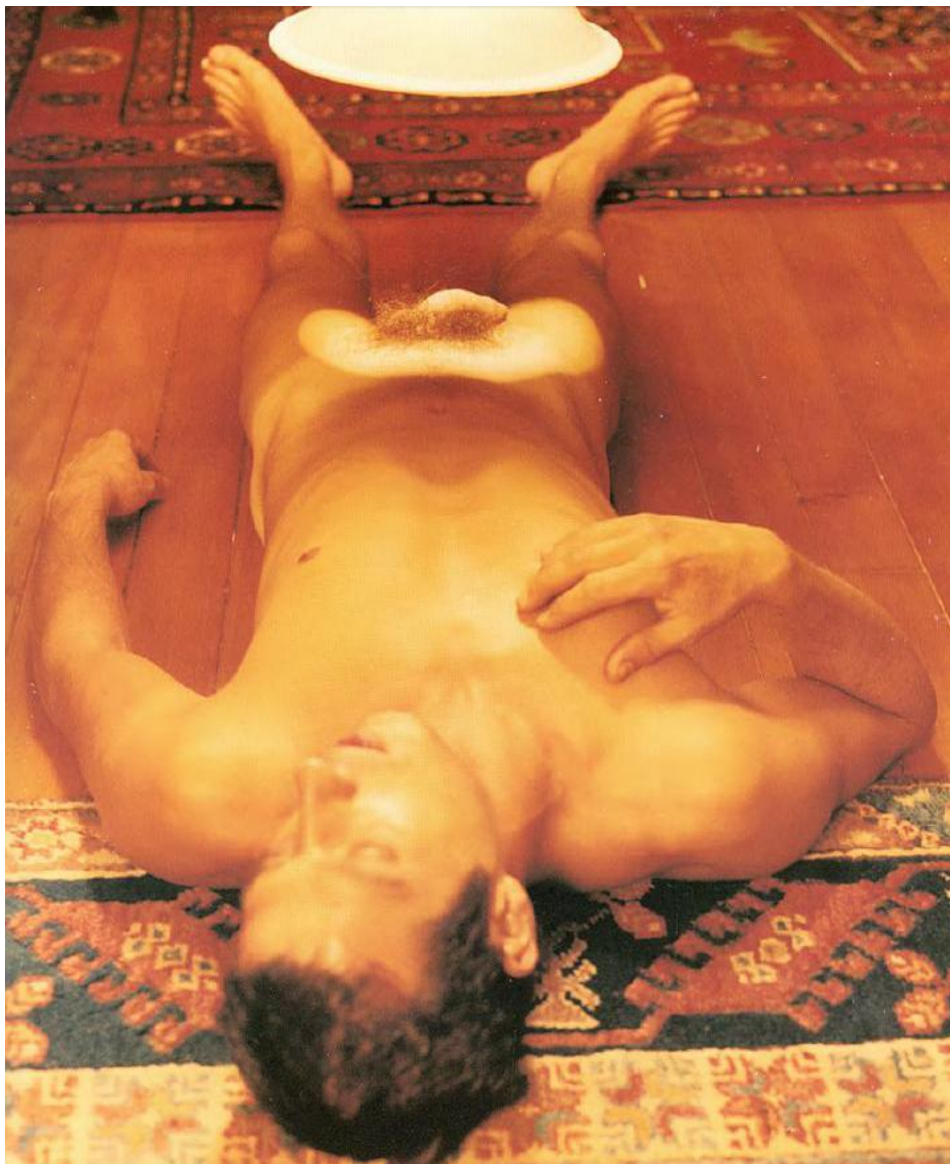
Por otro lado, el modelo está colocado al contrario de como suele representarse pictórica y fotográficamente a la figura Jesucristo; pero sin embargo, la luz cenital juega con el carácter divino que el cristianismo otorga a todo aquello que considera sagrado.

---

<sup>497</sup> Noches de Luna

De este modo, podría ser que Alex Mene, con *Noites de lúa*, manifieste el rechazo a los postulados religiosos mediante la luz que diviniza el sexo y la colocación del cuerpo opuesta a la de Jesucristo, para reivindicar la libertad sexual.

Además, la posición del cuerpo en un estado entre el sueño y la muerte, y el buen aspecto de la corporeidad del sujeto, sugieren de manera ambigua la necesidad de no determinar lo que vemos, ya que no sabemos si ciertamente se trata de un cuerpo fallecido, enfermo o soñador. Finalmente, el título confirma de alguna manera el componente mágico, maravilloso o místico en el que algunas noches, la presencia de este satélite natural provoca alteraciones en todo los tipos de cuerpos.



Alex Mene/*Noites de lúa*.2001



A continuación se proponen tres fotografías de dos fotógrafos distintos, en los que el discurso subyacente a la imagen viene a ser, a diferencia de algunos matices, el mismo.

Las dos primeras, de Juan Carlos Rivas y pertenecientes a su serie *Desnudos*, muestran dos cuerpos femeninos fragmentados, en un contexto deplorable dada la situación que plantean. En la primera, el cuerpo/sexo que parece/sugiere estar bajo un elemento de hierro muy pesado, quizás maquinaria mecánica o un coche, pero organizada de esta forma, compositivamente la fotografía sugiere un cuerpo/sexo lastimado. En la segunda, el cuerpo femenino que aparece está fragmentado del mismo modo que el anterior; solo que en este caso aparecen hojas y ramas sobre él. Estos elementos, junto a una cultura visual occidental, que en ocasiones juega con frivolizar sobre determinados cuerpos y sucesos, llevan a pensar en la posibilidad de dos cadáveres que previamente han sido violados.



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 1998/*La piel oscura*. 1984-2003

Por su parte, la fotografía *Unsolved cases*,<sup>498</sup> realizada por Miguel Oriola, deja patente la presencia de un cuerpo/sexo femenino que ha fallecido con claras señales de violencia. Bajo el plástico, el encuadre visual permite saber que se trata de un sexo femenino.



Miguel Oriola/*Unsolved cases*.1999

A continuación se propone una fotografía de la pareja de artistas compuesta por Pilar Albajar y Antonio Altarriba, quienes a partir de su proceso personal artístico, presentan *Necrofilia*. Esta pareja utiliza la fotografía haciéndole perder todo componente de instantaneidad, pues a partir de estudiadas y premEdit..adas tomas, configuran por medio de la asociación, descontextualización y recontextualización de los elementos y conceptos sobre los que reflexionan, una nueva imagen “donde las claves simbólicas sustituyen los tradicionales valores documentales”.<sup>499</sup> De este modo la propia pareja explica sus fotografías como visiones de los temas que abordan.

---

<sup>498</sup> Casos sin resolver.

<sup>499</sup> [www.altarribalbajar.com/index.html](http://www.altarribalbajar.com/index.html)



En *Necrofilia* vemos cómo un sexo masculino tiene por prepucio una calavera humana. La fotografía, dramática y explícita a partes iguales, recurre al blanco y negro para ganar en rotundidad, y permite visualizar la complejidad del concepto sobre el que versa. El título de la obra ayuda a conceptualizarla y el tema plantea la posibilidad de la necrofilia y la muerte como compañeras. Es decir, que por un lado la necrofilia, determinada como la atracción sexual que algunas personas vivas sienten hacia las difuntas, también puede desembocar en enfermedades venéreas o incluso la muerte. Por otro lado, la calavera colocada en el lugar del prepucio, se convierte en símbolo directo sobre la misma; por lo que doblemente podría estar haciendo alusión a mantener relaciones sexuales sin protección con las consiguientes posibilidades de que aparezca el virus VIH.



Pilar Albajar-Antonio Altarriba/*Necrofilia*. Año de realización desconocido

Oak Ero, sin embargo, representa un cuerpo cadavérico en términos muy diferentes a éste, pues en su fotografía *Sex.net* arriesga con un encuadre poco corriente, que sitúa al cuerpo en términos fotográficos, según la regla de los tercios. Solo se

presencia la parte final del tronco y las piernas, pero la rigidez de estas junto con la postura y el encuadre, configuran la dramaturgia de la fotografía. Además, el juego de colores entre la moqueta marrón oscuro y la piel pálida construyen una atmósfera estéril y aséptica, a partes iguales. Que viene, finalmente, estructurada a partir de la representación metafórica que se lleva a cabo sobre el sexo; un nido de cables junto con el título terminan por conferir un interesante sentido a la obra, al tiempo que explicita la irrealidad del sexo virtual, que prescinde de emociones y sentimientos a favor de la mecanicidad de los actos y comportamientos robóticos.



Oak Ero/Sex.net. Año desconocido

Para terminar con esta sección del archivo, a continuación se propone una fotografía de Daniel Cánogar, perteneciente a la serie *Otras geologías*. La imagen aquí reseñada es un fragmento de uno de sus murales fotográficos. Entre un caos de restos de ordenadores, discos duros, pantallas, cables y rollos de película, de cassettes y vhs, se encuentra como un elemento más, un cuerpo masculino desnudo. La ingente montaña, tanto de tecnología como de electrodomésticos, que nos proporcionan una cultura de desaforada de constante producción y consumo, se plantea en esta fotografía de manera impoluta. Al tiempo que la representación que se hace del cuerpo/sexo es la de que ambos han sido absorbidos por la dinámica mencionada. Por tanto, el sexo y el cuerpo quedan también como basura, desecho, roto o ya usado hasta la saciedad, por todo un sistema capitalista de oferta y demanda, ambas desmesuradas.

Según declara el propio fotógrafo:

*“Ver el cuerpo como cadáver significa transformar el cuerpo en un objeto de la mirada, requiere eliminar el olor y el sabor de la vida, pero también el de la muerte.*

*Con la anatomía, las distinciones entre la vida y la muerte abstraen. A diferencia de un cuerpo muerto, que se entierra, que se vela y que se echa de menos, el cadáver aparece en un lugar intermedio entre la vida y la muerte, el cuerpo colocado en un paréntesis existencial, que es el espacio abierto por el espectáculo.* <sup>500</sup>



Daniel Cánogar/*Otras geologías*.2005

Del mismo modo, en la fotografía propuesta de Juan Carlos Rivas, se percibe el carácter de despojo atribuido al sexo que se menciona.



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*.2005

---

<sup>500</sup>Pérez, David. Op. cit., pág 168

Tales propuestas fotográficas permiten aseverar que el sexo y cuerpo representado como cadáver, sugieren metafóricamente que sean comprendidos o interpretados como objeto obsoleto o abandonado, renuncia a la vida y la sexualidad. Y, de manera simultánea, este recurso de representación creativa de los sexos y cuerpos como identidades abandonadas, conforma la idea de que previamente estuvieron en uso o con vida, y en el presente están destruidos; debido a las diversas circunstancias o dirección cultural que Occidente está llevando.

### 7.3 SEXOS OPRIMIDOS

A continuación se archivan las imágenes donde el dolor se percibe a través del gesto expresivo, la dinámica corporal o actitud de la/el modelo debido al sufrimiento psicológico ejercido por diversos agentes culturales opresivos. No sabemos, y tampoco es imprescindible, la causa u origen del mismo, pues un cúmulo de factores técnicos y expresivos hacen comprender el malestar del sexo/cuerpo al que miramos.

Dentro de la serie ya mencionada, *Hagiografías*, de Alberto Adsuara, aparecen las seis fotografías que se muestran. Todas ellas están protagonizadas por el sexo femenino, y el fotógrafo descontextualiza a las modelos en un indeterminado lugar o situación donde no queda duda alguna de su malestar; cansancio, vergüenza, humillación, desconcierto... Ninguna de ellas mira de modo directo al público, pero sus expresiones de pérdida, ausencia, llanto y ademán desangelado, ayudan a subjetivarlas, al tiempo que dejan claro al público su intromisión en el espacio íntimo y personal al que visualmente está accediendo.



Alberto Adsuara/Hagiografía. Año desconocido

En la primera encontramos un cuerpo femenino sobre un fondo granate oscuro; la iluminación y gesto de la modelo —con boca abierta y mirada absorta— confieren de cierto dramatismo a la fotografía. En segundo lugar, la protagonista se sitúa en la esquina de una pared blanca, de donde cuelga otra fotografía un tanto misteriosa, podría tratarse de la clave para entender toda ella. La imagen que pende de la pared plantea, de modo idéntico la composición y lugar que vemos, a diferencia de que en ésta, la modelo se encuentra sobre las cajas que hay junto a la columna. Así, esta fotografía propone, de modo original y alternativo, la secuencia de un momento específico —podemos acceder a él en el último momento—, con la fotografía final. Y, por medio de ella, detectamos también la actitud corporal y gestual de cansancio y hastío que recrea la modelo.



Alberto Adsuara/Hagiografía. Año desconocido

En la tercera fotografía, una precisa iluminación sobre el rostro y cuerpo de la protagonista, actúa precisamente como agente agresivo y señalador, que provoca que ésta se esfuerce por ocultar su sexo y senos, al tiempo que su rostro expresa claros signos de llanto, desesperación y clemencia.

La cuarta Hagiografía posiciona, al margen derecho de la imagen, a una señora de edad madura que, desnuda a excepción de un batín, levanta los brazos con los ojos cerrados, sujetándose las sienes. La profundidad de los espacios que hay tras ella y la completa soledad y austeridad de las dependencias, unidas al gesto de la protagonista, parecen sugerir el alivio, no sabemos si momentáneo o definitivo, de la problemática que la invade.





Alberto Adsuara/*Hagiografía*. Año de realización desconocido

La quinta es quizá una de las más ambiguas y complicadas de leer, puesto que la postura y gesto de la modelo la articula como marioneta o cuerpo aquejado. Sentada en el descansillo de un edificio, justo en la columna que divide los espacios de la entrada a la casa y acceso al ascensor -quizás represente el ámbito público y el privado-, la protagonista, cuyo sexo está totalmente depilado, presenta un semblante serio, exhausto, extenuado y confuso.



Alberto Adsuara/*Hagiografía*. Año de realización desconocido

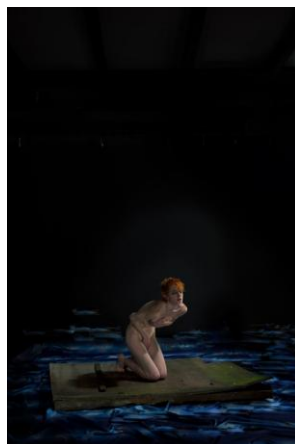
Finalmente, la última *Hagiografía* propone un cuarto de baño impoluto y exento de elementos que manifiesten el uso de la vida cotidiana en él, en el que aparece la modelo que veíamos anteriormente. En este caso también tiene los ojos cerrados, en un

gesto enigmático que bien podría tratarse de un instante de ensoñación o quizás de liberación y descarga tras un sufrimiento previo.



Alberto Adsuara/*Hagiografía*. Año de realización desconocido

La fotografía mostrada a continuación, aunque del mismo fotógrafo, pertenece a la serie *El naufragio de las mujeres*. En una excelente recreación onírica de lo que podría ser la inmensidad del océano, sobre una rotunda oscuridad, sobrevive, gracias a una pieza de madera, la protagonista. Ésta, oculta su sexo y pechos al tiempo que, con los ojos cerrados, parece estar concentrada en superar la crítica situación en la que se encuentra. Se organiza de este modo una imagen sobrecogedora que consigue la conmoción del público, pues ante la ambigüedad emocional de la modelo, la recepción de sus sentimientos también queda en algo inquieto y confuso, pero donde no sobra el dramatismo.



Alberto Adsuara/*El naufragio de las mujeres*. Año desconocido



Por su parte, Ana Malagrida presenta esta interesante fotoinstalación, donde en un baño real -al cual se pudo acceder puesto que era parte del espacio expositivo- la fotografía colocó, a modo de tapa de la bañera, la imagen que vemos. En ella aparece una persona de sexo femenino concentrada y sumergida bajo el agua de una rebosante tina. Los ojos cerrados y la ausencia de gesto en el rostro, confieren a la imagen un carácter de suspense e intriga que, al mismo tiempo, explicita la necesidad de aislamiento de la modelo para poder reflexionar y superar una situación o problemática dolorosa.



Ana Malagrida/*La bañera*.1999

Otro integrante del ya mencionado colectivo *Interruptus*, en este caso Enrique Escorza, propone esta fotografía donde podemos encontrar la evidencia de una problemática. Asistimos a un espacio sin contextualizar, donde la importancia recae en la acción o acciones que se plantean. Inclined sobre la diagonal izquierda aparece una persona de sexo femenino, intentando mantener el equilibrio y con los brazos atados ofrece resistencia a la soga y a la persona que la constriñe; por el vértice derecho aparece un brazo peludo y robusto, lo que parece sugerir que se trata de un cuerpo de carácter masculino. Tal cual está planteada la fotografía, parece indicar un enfrentamiento corporal entre dos cuerpos, pero la única presencia real que tenemos es la que encarna el rol femenino, que, por ende, está desnudo. Su actitud corporal y gesto implica rechazo, defensa, desafío y alerta para conseguir, cuando tenga la oportunidad, liberarse. Por su parte, la persona que encarna el rol masculino no aparece, pero su ausencia juega el papel de omnipresencia: el patriarcado, la orden fálica, el privilegio de aquellos varones que, erróneamente, consideran legítima su dominación sobre la mujer.



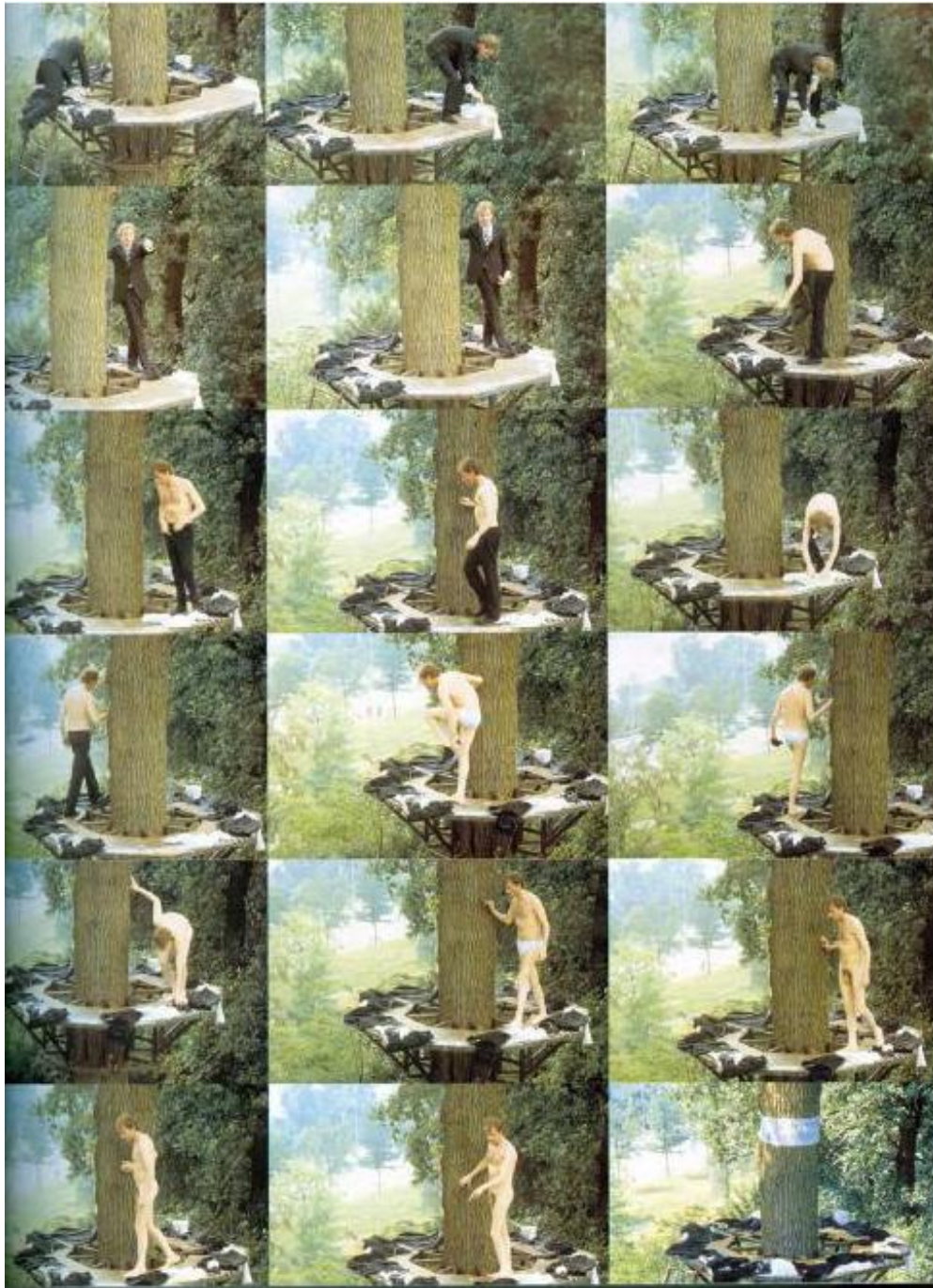
Enrique Escorza. Título desconocido. 2006

A continuación se muestra *El nido*, de Pepe Espaliú, sobre la que hay que mencionar algunos aspectos previos que dan información para comprender la secuencia fotográfica que se propone:

Dentro del marco de un festival de arte en Holanda, el artista eligió un árbol que podía ser visto a la perfección desde una ventana del interior del museo; de este modo, Pepe Espaliú enmarcaba su obra y acción cómo lo hicieran las pinturas del renacimiento o como lo hacen en la actualidad las cámaras fílmicas o de audiovisuales. Durante ocho días el artista subió a lo alto del árbol y fue desprendiéndose de su ropa, ocho prendas que fue colocando al borde de la madera que lo sostenía, una plataforma de base octogonal. Por cada prenda daba una vuelta a todo el tronco, de modo que el número ocho adquiriría importancia simbólica al tiempo que simultáneamente también lo hacía el círculo como trayectoria o acción transitable por parte del artista. Por su parte, el ocho simboliza el equilibrio y la armonía como dinámica para conciliar la relación con uno o uno mismo; porque si se realizan las ocho trayectorias circulares, se canaliza paz y concordia entre la persona y su mente y cuerpo.

Además, como ya se mencionó anteriormente, Pepe Espaliú se enfrentó al virus VIH; por lo que Marie Laure Bernadac, matiza al respecto de este recorrido giratorio del artista: “Una mezcla de lo humano y lo vegetal. El tronco del árbol puede percibirse como una escultura viva que se alza verticalmente, alrededor de la cual gira el cuerpo humano: lo duro y lo blando, lo geométrico y lo orgánico.”<sup>501</sup>

<sup>501</sup> Bernadac, Marie Laure. Aliaga, Juan Vicente (com.). *Pepe Espaliú*. Madrid: MNCARS en coproducción con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2002. pág.66.



Pepe Espaliú/*El nido*.1993

Además, con esta obra, Pepe Espaliú hacía alusión a los conceptos de ámbito público/ámbito privado en diversos aspectos: por un lado establecía este discurso a partir de localizar su obra fuera del museo, forzando a que la obra fuera vista desde el interior de este; así, reinventaba los espacios y les confería de nuevas formas y significados. En segundo lugar, con el despojamiento de prendas, el artista invitaba a acceder a su intimidad donde dejaba ver, sin complejo alguno, la vulnerabilidad de su cuerpo. Al mismo tiempo que, en tercer lugar, mostraba cómo una situación aparentemente personal como es el SIDA, se trata en realidad de una problemática

política. De estas tres formas, Pepe Espaliú reiteraba que *lo personal es político*<sup>502</sup> y reivindicaba la necesidad de reorganizar los ámbitos publico/privado.

En la secuencia fotográfica que se muestra podemos ver al artista en el proceso de su acción. Finalmente, Pepe Espaliú, el último día y sobre papel higiénico, escribió: *En torno al sida* y unas palabras suyas permiten concluir con la obra:

*“Círculos en los que el deseo queda atrapado en un movimiento repetido y pulsional. Deseo que al erosionarse en ese “no poder parar”, se hace más puro, más vacío, como en el movimiento de los derviches, bailarines del sufismo. Rotación continua de presos y místicos, de paranoicos y homosexuales...de todos aquellos que viven sin apropiarse de nada sino en la fiebre de “rotar” la circularidad tautológica del ser”.*

De este modo, el artista deja entrever que la rotación alrededor del tronco quería asimilarse al movimiento giratorio que eleva la consciencia y la pone en trance. Así, Pepe Espaliú jugaba con la idea de que a base de circular sobre el tronco, quizá podría evitar la caída al vacío y volar ascendiendo, de manera que confrontaba, como muy acertadamente matiza Rut Martín: “lo humano y lo divino, el cuerpo físico y su dimensión espiritual, la enfermedad y la salud, la vida y la muerte.”<sup>503</sup>

La siguiente fotografía pertenece al proyecto *Días de sida*, realizado por Javier Codesal. El proyecto, comprendido por varias obras con diversidad de formatos y disciplinas artísticas, incorpora la imagen aquí propuesta y sobre la que haré un análisis específico.

En esta fotografía, en blanco y negro, aparecen dos varones, uno íntegramente desnudo y otro que deja la mitad de su torso al descubierto; ambos recrean una escena que alude al cristianismo, según el imaginario colectivo de occidente. Pero en este caso, en vez de la Virgen María y el niño Jesús nos encontramos con dos varones, uno se encuentra en la madurez y el otro, aunque joven, ya hace mucho que abandonó la niñez. Sin embargo, su actitud corporal es la de un bebé que espera para ser amamantado. Mientras, el personaje colocado en el lugar de la Virgen, presiona con una mano su pecho descubierto, al tiempo que con la otra sujeta la nuca del joven.

Sin lugar a dudas, se plantea una escena de amamantamiento, pero existen diversos aspectos que la complejizan. Por un lado el joven se encuentra en una posición de equilibrio inestable, y mira al padre con actitud de entrega, búsqueda de amparo y cariño. La leche maternal está jugando un papel importante en todo el planteamiento fotográfico, pues ésta, en tanto que sustento, también está simbolizada como conocimientos y herencia. Así, el artista establece, a partir de ella, todo un vínculo afectivo, paternal y de compañerismo con respecto al SIDA. Todo parece indicar que la intención de Javier Codesal era la de remarcar la necesidad de que las/los más

---

<sup>502</sup> Máxima de reivindicación feminista extraída de la publicación que realizó en la década de los setenta Kate Millet en su obra *Política sexual*.

<sup>503</sup> Martín Hernández, Rut. Tesis doctoral. Op, cit., pág. 382



ancianas/os instruyan sobre estas cuestiones a las personas más jóvenes, al tiempo que también alude a un factor que, normalmente, en occidente no se suele tener en cuenta y es que no sólo por transmisión sexual o drogas -como plantea la difusión pública- puede propagarse la infección, sino que en numerosas ocasiones también se produce por transmisión vertical; es decir de madres/padres a hijas/hijos.



Pepe Codesal/*Días de sida*.1993

En las propuestas revisadas acerca de la relación o relaciones entre el sexo y el dolor, en sus diversas acepciones de herida física, psíquica, simbólica o espiritual; la piel en todos estos casos ha representado en realidad un límite o frontera que protege a los flujos interiores del cuerpo, del exterior; no siempre consiguiéndolo, como bien han ilustrado algunas de las fotografías expuestas, ya que solo en el plano físico funciona

como posible barrera. Desde una perspectiva menos fragmentaria el sexo, la piel, el cuerpo y lo cultural es precisamente lo que nos permite sentirnos sujetos, percibiendo subjetivamente el mundo a partir de nuestras propias vivencias; pero, al mismo tiempo en su doble filo es también lo que nos provoca el dolor, resentimiento, rabia, ira y transformación como pasajes obligatorios en la vida de cada persona. Y estos serán diferentes en función del sexo biológico y el sexo cultural que portemos.

El dispositivo artístico terapéutico es aquel que brega por trascender a lo meramente cultural entendido como lo inmutable, y persigue enriquecerse de lo nuevo, desconocido y no superficial como periodo transitable abastecedor de nuevos conocimientos; que, al ser compartidos y valorados, provocan el viraje de lo cultural inmutable a lo cultural transcendental, arrastrando con ello al sexo, la sexualidad, la enfermedad, la vejez, la tristeza, el dolor, la memoria, etc. Quizás la dificultad de transitar algo que culturalmente nos es tan difícil, es la causa de que esta tipología fotográfica sea más escueta que la anterior; debido a que son pocas y pocos las/los artistas que recorren esta posibilidad y por tanto que producen fotografías sobre su experiencia.

## 8. FOTOGRAFÍA IDEOLÓGICA

*“La imagen, se puede afirmar con rotundidad que cumple eficazmente uno de los múltiples usos, configurar intenciones o lo que es lo mismo, modelar el pensamiento.”*

Marian López. F. Cao<sup>504</sup>

Esta tesis considera *Fotografía Ideológica* aquella en la que el cuerpo y sexo que se fotografía, se organizan como símbolos y fundamentos para aterrizar y/o materializar conflictos religiosos, políticos, jerarquías en las categorías sociales en referencia al color de la piel. Es decir, que lo destacable en ella es el contenido del mensaje que se emite. Por tanto, se mantiene el interés por lo estético intrínseco al proceso creativo, pero en este caso se añaden preocupaciones sociológicas, políticas, filosóficas o antropológicas que terminan, finalmente, configurando el factor de *lo conceptual*. A lo largo de esta investigación se viene defendiendo que toda imagen sugiere un discurso subyacente, pero las glosadas en este apartado profundizan específicamente en la construcción de un contenido cultural que resalta el mensaje o la opinión de la persona creadora. Lo que suele desencadenarse en dos direcciones o corrientes: imágenes que están a favor o en contra de lo hegemónicamente normativo.

En cada una de las fotografías aquí recapituladas, el protagonismo del sexo y cuerpo reside en las propias cualidades, que desde el pensamiento occidental, se vierten sobre el mismo. Es, por tanto, un sexo/cuerpo encarnado, que se representa simultáneamente como individual y colectivo, metaforizado visual y fotográficamente como campo de batalla donde se preserva lo tradicional, se opone resistencia o se buscan alternativas. No obstante, hay que aclarar que todos los dispositivos que implican la codificación del sexo/cuerpo conllevan un esfuerzo de construcción o deconstrucción ideológica, consciente o inconsciente, por parte de la persona creadora; aunque solo hemos revisado los más conscientes.

Por tanto, los cuerpos y sexos aquí representados buscan el activismo y la reflexión a partir del sentido estético, ya que son conscientes del impacto visual que proponen. Esta intención fotográfica plantea que un hecho sea representado, recreado o teatralizado; para ser puesto —en determinadas tomas fotográficas—, definitivamente en entredicho. Para ello, los cuerpos y sexos son transformados en material simbólico, por lo que la *Fotografía Ideológica* consiste en la convergencia de la práctica artística con la política y activista, ya sea a favor o en contra del sistema capitalista patriarcal imperante en la sociedad occidental actual. Las fotografías revisadas posteriormente son el resultado de muy diferentes discursos o posicionamientos políticos de las/los artistas en cuestión, que se reapropian o simplemente hacen uso de las herramientas con que la propia sociedad les dota, para reinventar o perpetuar conductas, patrones, convenciones,

---

<sup>504</sup> López F. Cao, Marian (ed.) *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*. Edit. Mudayna. Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2001. pág. 197



tiempos y contextos. De este modo, el cuerpo y sexo deja de ser invisiblemente lo que se disputa para pasar a ser la herramienta o detonante con el que articular lo que se quiere transmitir.

Como se mencionaba anteriormente, dentro de este ámbito, las vías creativas que fundamentalmente toman las/los productoras/es de imágenes, pueden ser dos: fotografías cuya dirección está a favor del pensamiento hegemónicamente normativo; esto es: cuando la/el artista promueve, a partir de su representación, lo que se considera correcto, legítimo y que, por tanto, debe ser inmanente desde una perspectiva cultural; o cuando la/el artista se deja llevar por la espectacularización de su idea, sin revisar con precisión cada uno de los matices que construyen la imagen; es decir, que no existe un interés real por el mensaje que se está formulando, sino que solo se atiende a razones técnicas y formales de la imagen; al margen de que la carga visual e ideológica pretenda ser de gran impacto. Por otro lado, se encuentran fotografías cuya dirección es la de ir contracorriente y/o zafarse de lo hegemónicamente normativo o impuesto por la cultura. En este caso, las mismas tratan de verter y replantear los contenidos acerca de lo que se reflexiona, produciendo matices subversivos sobre las problemáticas y conflictos del presente, independientemente de que lo consigan o no.

Ahondando más en lo que esta investigación considera como representaciones *A favor* de lo hegemónicamente normativo, cabe decir que se trata de la corriente o modo de operar que basa su legitimidad y vigencia en “lo tradicional” o “la antigüedad de su existencia” sin que exista una revisión profunda, tanto crítica como autocrítica, acerca de lo que se considera “lo correcto” de una dinámica, metodología o funcionamiento de un sistema.

Lo que está *a favor* de lo hegemónicamente normativo perpetúa lo que culturalmente nos viene dado; ya sea en aspectos de destreza artística o de función discursiva, pero hemos de tener en cuenta que en cualquier sistema de funcionamiento, aunque esté etiquetado con “lo correcto” las posibilidades de agresión simbólica pueden abarcar diversos planos como el espiritual, religioso, verbal, etc. siendo esta una acción totalmente *evitable*<sup>505</sup> en caso de que se ponga atención o cuidado en ello.

Las representaciones realizadas *A favor* de lo hegemónicamente normativo, pueden revelar cierta frivolidad e inconsciencia en tanto que no producen discursos subversivos, no innovan en la producción de nuevos significados que no conlleven lo etiquetado institucionalmente como “lo correcto” y por tanto solo repiten o perpetúan lo ya hecho o planteado anteriormente e invisibilizan las disconformidades existentes. Además no interactúan con perspectivas que no sean las comunes y que toleran la diferencia como fuente de riqueza y diversidad.

---

<sup>505</sup> He puesto la cursiva, porque los mecanismos que se me ocurren para sortear el obstáculo de agredir simbólicamente a otra persona o personas son muchos, muy diversos y todos válidos. En mi opinión, si entre todas y todos prestamos más atención sobre esta cuestión, podemos mejorar nuestra calidad de vida a nivel planetario.

Las explicaciones dadas por Manuel Fandos y M<sup>a</sup> José Martínez Zaragoza, en su artículo *Ética y estética de la imagen*, lo expresan perfectamente cuando declaran:

*“El problema es que la representación de la realidad que se nos impone y la imagen que nos devuelven de nosotros mismos, y la libertad que nos venden no son más que abalorios bajo los que se esconde un proyecto de “conquista.” Puras mentiras.”*

En este caso, además, ocurre algo muy curioso: la *Fotografía Ideológica* parece renegar de su contenido y pretende pasar por *Fotografía Ornamental*. Lo que lleva a esclarecer que toda imagen visual emana un interés estético y discursivo, y es el medio artístico el que impide que ambos se independicen. Pero volviendo a los intentos de reducción del contenido, en caso de que esa sea la actitud de la persona productora de la fotografía con claro mensaje ideológico, Kevin Power resume:

*“Hay artistas listos, a veces demasiado listos, que explotan el mercado en el que están inmersos, no en una actitud crítica, sino en una de complicidad con el mercado.”*  
506

A todo ello pueden añadirse las palabras de Nicolas Bourriaud:

*“La producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en “formas” artísticas plenas.”*<sup>507</sup>

Ambos teóricos evidencian las posibilidades manipuladoras que puede conllevar una fotografía al construirse a partir de lo *hegemónicamente normativo*. Ya que estructuran una falsa realidad, posibilitando que ocurra verazmente, tanto a nivel simbólico visual como a nivel real, al construir al mismo tiempo los nuevos parámetros que contendrán lo artístico, el arte, la representación, el mercado, lo cultural, etc.

Por el contrario, lo *en contra* de lo hegemónico y normativo, radica en producir una imagen que exprese contenidos innovadores, aporte diversidad de perspectivas o haga crítica acerca de la coyuntura política del presente; considerando válida cualquiera de la amplia gama de posibilidades desde el prisma fotográfico. Esto es concentrar esfuerzos y energía en aportar, desde lo visual, la articulación consciente de un mensaje, discurso, opinión o significados que persiga una imagen crítica sobre la cultura, generar un pensamiento que defienda activamente la diversidad, la riqueza en la diferencia y la particularidad o singularidad frente a cualquier intento reduccionista de homogenización y/o estereotipación de personas. O lo que es lo mismo: producir una fotografía *en contra* de lo hegemónicamente normativo es realizar una declaración particular para ampliar la

---

<sup>506</sup> Peran, Martí. (ed). *La década equívoca: El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*. Edit. Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera. Lleida, 2005. pág. 202

<sup>507</sup> Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Edit. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina. 2008. pág. 31

cultura, a partir de la reinención de los patrones que conforman la identidad individual y colectiva de las personas que conviven bajo ella.

Por otro lado, lo *en contra* de lo hegemónicamente normativo se establece como defensa y sospecha, ya que se desconfía o no se apoya la supuesta transparencia de las imágenes que catalogan a las personas, situaciones, contextos o cosas.

Ante la observación precisada de cada una de las fotografías en que en este archivo se compilan, parece que las vías de ejecución son dos: fotografías explícitamente reivindicativas, a partir de la denuncia o “la teatralización de la política institucional”<sup>508</sup>; y las que se centran en proponer alternativas, residiendo precisamente su fortaleza en hacer las cosas de otro modo; es decir, salirse del *modus operandi* tradicional, que sostiene un sistema de representaciones dominante que denigra y excluye a (in)determinadas personas.

La teórica Ana Martín Cañas, lo explica de modo muy preciso cuando dice:

*“El cuerpo se convierte en un espacio desde el que resistir, un espacio desde donde alterar las inscripciones discursivas y normalizadoras del poder que lleva inscritas, mostrando imágenes ocultas, silenciadas, incómodas o creando otras nuevas. Este cuerpo–imagen se presenta como un espacio de reflexión, de pensamiento, como discurso encarnado que sustituye a otras formas de discurso. Es un cuerpo que está en el centro mismo de la lucha política, pero también de la práctica artística. Es a un tiempo arma, discurso, soporte, dispositivo, espacio.”*<sup>509</sup>

De este modo, la autora, al ubicar al cuerpo tanto como soporte artístico como espacio de lucha política, está reinventando el panorama y mostrando una necesidad de transgresión y desafío hacia el público.

Por su parte, Kevin Power de nuevo recapacita:

*“El arte que nos interesa no trata de lo conocido, ni es tampoco el ejercicio formal de una especie de concepto de belleza que todos podemos fácilmente reconocer, pero que por esa razón nos devuelve a nuestra parte más segura y mediocre. El buen arte, el arte que importa, es el que se encuentra y hace en los bordes, empujando incómodamente y trayendo con él, por medio de una imagen o secuencia de imágenes, todo lo que nosotros no somos capaces de articular; o deconstruyendo perceptivamente lo que pensábamos que habíamos entendido.”*<sup>510</sup>

Más adelante, y ahondando en esta problemática, el teórico manifiesta:

*“En mi opinión, el cambio debe contener un incremento de la complejidad del capo referencial, el trabajar con distintas capas y niveles de una idea en el mismo*

---

<sup>508</sup> Término acuñado por Ana Martín Cañas en *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Jesús Arpal e Ignacio Mendiola. Edit. Universidad del País Vasco, D.L. Bilbao, 2007

<sup>509</sup> Arpal, Jesús; Mendiola, Ignacio. *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Edit. Universidad del País Vasco, D.L. Bilbao, 2007. pág. 211

<sup>510</sup> Peran, Martí. Op, cit., pág. 201

*espacio de la obra, aun alejamiento del pensamiento consensuado para pasar a una deconstrucción radical de las premisas de dicho pensamiento. Los grandes temas que circularon en los años ochenta, que convertían la diferencia en un valor, en lugar de mero hecho-feminismo, libertad sexual y lo que se ha llamado “otredad” (temas que cubren una inmensa parte de la población mundial)-, se han convertido en la actualidad en temas políticamente correctos, perfectamente catalogados, mientras que los fenómenos a los que se refieren se fragmenten en incesantes pautas de complejidad.”<sup>511</sup>*

Las palabras de Kevin Power, al igual que las de muchas otras teóricas y teóricos, expresan desde una perspectiva crítica el adormecimiento de cierta corriente artística que dirige sus intereses creativos a lo capital o meritorio. El autor plantea la situación actual del arte español y el modo de operar que arrastra a muchas personas con gran creatividad y coraje pero, que por la necesidad imperiosa de trascender, terminan por adherirse a la gran corriente, obligándose a restar importancia a las fisuras personales y olvidando el manantial de sabiduría que éstas suponen.

Finalizando con este apartado sobre lo que considero *en contra* de lo hegemonícamente normativo, concluyo reafirmandome en mi creencia de que, desde muy diversos campos de batalla, las personas dedicadas al arte deben o debemos gestionar la responsabilidad visual que tenemos; buscando dilatar tanto nuestro campo de visión como el de la persona que mira y recibe la propuesta, pues la dicha reside en conseguir que tanto obra como persona receptora, debatan.

Por último, en ésta gama de fotografías -y en un intento por establecer un mínimo orden que facilite el entendimiento-, he establecido tres apartados: en primer lugar, se presentan aquellas en las que el cuerpo y sexo es símbolo o emblema de una ideología o mensaje antirreligioso; en segundo, se encuentran las representaciones donde sobre el cuerpo/sexo se vierten reflexiones que giran en torno al color de piel; y, en último término, aquellas que abordan específicamente las problemáticas de sexo/género/identidad.

## **8.1 SEXOS ANTIRRELIGIOSOS**

En esta sección se localizan las fotografías de los sexos que, teniendo en cuenta la confrontación, buscan o proponen un vínculo entre religión, sexualidad y arte. Por lo que las interpretaciones artísticas, precisamente, rechazan plantear el sexo como foco o aspecto imprescindible de represión, trascendiendo de tal modo a los postulados en los que dos poderosos antagonistas, sexualidad y religión, luchan.

Cabe matizar que la presente investigación tan solo aborda la religión cristiana debido al temor de ramificarse sin precisión, corriendo el riesgo de tratar el tema de

---

<sup>511</sup> Peran, Martí. (ed). Op, cit., pág. 209

manera incompleta. Por lo tanto, se aborda el cristianismo comprendiéndolo como la religión más significativa en el territorio español, lugar donde se ha acotado esta tesis.

Sin querer fundamentar tampoco toda una investigación teórica sobre los paradigmas religiosos y su modo de abordar la sexualidad, y ya que numerosas/os autoras y autores han concentrado sus esfuerzos en analizar las causas y conclusiones que, desde la perspectiva religiosa, emana hacia el sexo y la sexualidad, se verterán ciertos apuntes que pretenden ayudar a enraizar las fotografías que se analizan en la segunda parte del apartado.

La teórica Alicia Gil Gómez, desde una clara perspectiva feminista, lanza una pregunta que afina a la perfección con los objetivos específicos de la cuestión que se trata:

*“¿Sobre qué se apoya la sociedad, la cultura, para legitimar este reparto<sup>512</sup>, para impedir que unas se rebelen contra aquello que, sin duda alguna, limita sus capacidades y sus opciones existenciales? La respuesta: en la palabra de Dios. (...) ¿Qué ser humano, que mujer puede seguir teniendo fe en Dios después de haber leído la Biblia?”<sup>513</sup>*

Las explicaciones de Erhard U. Heidt, ayudan a esclarecer el rumbo de lo planteado:

*“Las representaciones del cuerpo en el arte cristiano desde la edad media reflejan esta variedad del hombre como la imagen de Dios, o Dios en un cuerpo humano, por una parte, y el cuerpo como prisión, como jaula de lujuria y abyección carnales.”<sup>514</sup>*

Por su parte, el artista y teórico León Ferrari argumenta:

*“Si el tamaño de un enemigo se mide por el castigo que merece, el mayor enemigo del Occidente cristiano es el sexo. (...) La preocupación sexual de la Biblia se manifiesta también en la administración de la pena de muerte: la mayor parte de los condenados son pecadores sexuales.”<sup>515</sup>*

En su ensayo *Sexo y violencia en la iconografía cristiana*<sup>516</sup>, León Ferrari aborda y reflexiona acerca del antisemitismo propio del cristianismo, tratando de aclarar

---

<sup>512</sup> Se refiere al reparto de tareas, a lo establecido como femenino o masculino y sus respectivos caminos de transcendencia; donde la desigualdad de oportunidades es explícita, implícita y simbólicamente enorme.

<sup>513</sup> Alberola Nieves i Torrent Rosalía. (coord.) *Dossiers feministes. Deesses i Verges. Una iniciació històrica de les dones vistes per la religió*. Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I. Castelló 1998. pág. 63

<sup>514</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 53

<sup>515</sup> Pascual Soto, Arturo. (coord.). *Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. XVIII*. Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1995. pág. 289.

<sup>516</sup> Pascual Soto, Arturo. Op, cit., pág. 289

específicamente la problemática que concierne a la religión en su rotundo rechazo hacia el cuerpo y la sexualidad. Según el teórico radica finalmente en sexofobia, y ahonda con profundidad en los diferentes matices que han sido claves para refutar los paradigmas religiosos que, en muchas ocasiones, desde un arte servicial, han fomentado que dichos postulados fraguaran. Además, la perspectiva religiosa androcéntrica del cristianismo, al mismo tiempo que desarrolla la aversión a todo lo relativo al cuerpo, la identidad y sexualidad, arremete especialmente con la identidad y sexualidad femenina. Se adoptan de nuevo unas palabras de Alicia Gil Gómez, que esclarecen lo anterior:

*“Casi toda nuestra existencia, desde el Libro Sagrado, está vinculada a la necesidad de ser querida por hombre –Dios, esposo, hijo, padre, amante, etc.- o ser reconocidas por ellos ya que sin su palabra, sin su designación, sin su mirada, las mujeres no cobran existencia...La vida de las mujeres aparece estrechamente ligada a las historia de los hombres quienes, a su vez, actúan para contentar a su Dios que, en cualquier caso, les creó a Su Imagen y Semejanza. Un Dios Padre que nombre, señala y ordena, un Dios Padre Omnisciente, Omnipotente, que legitima y justifica la existencia del patriarcado, el gobierno del Padre.”<sup>517</sup>*

El cristianismo designa el papel que han de jugar los varones en una la sociedad y simultáneamente estructura su ideal de mujer, polarizando dos perfiles contrapuestos; la mujer como origen de la locura masculina (Eva, Salomé...) y la mujer como sostenedora de los tratados entre varones, en tanto que madre nutricia, amante, e infinita e inagotable cuidadora de quienes le rodean (María, Esther, Ruth...) y, finalmente, entremedias de ambas, a caballo entre un polo y otro, se encuentra Judith, María Magdalena, etc.

A *Eva* se le atribuye la desobediencia por antonomasia, lo que ha servido para estructurar todo un concepto de rebeldía y curiosidad perversa que, encarnado por ella, engloba en realidad a todas las mujeres occidentales. Emerge con esta figura un discurso de culpabilidad y represión, aflora el sentimiento de haber sido heterodesignadas y esto lo comparten también aquellas identidades masculinas que no se ajustan a lo preestablecido por el varón blanco, cristiano y heterosexual; de tal modo que se eclipsan y soterran las capacidades y potencialidades de las mujeres.

El siguiente ejemplo clarifica sobremanera lo mencionado, aparece en la Primera epístola a Timoteo:

*“La mujer aprenda en silencio con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar ni tomar autoridad sobre el hombre, sino estar en silencio. Porque Adán fue formado el primero, después Eva; y Adán no fue engañado, sino la mujer, siendo seducida, vino a ser envuelta en trasgresión.”<sup>518</sup>*

Estas palabras han dado pie a múltiples interpretaciones que, sin tener en cuenta la imposibilidad de una perspectiva existencial objetiva, han seguido elucubrando

---

<sup>517</sup> Alberola Nieves; Torrent Rosalía. (coord). Op, cit., pág. 65

<sup>518</sup> Primera Epístola a Timoteo. (1 Ti. 2,11)

acerca de estas creencias por parte de innumerables teóricos. Por ejemplo, Justo Collantes, profesor en la Facultad de Teología de Granada, explicará muchos siglos después sobre *la dependencia de la mujer*<sup>519</sup>, que viene dada porque *Eva* se construyó de la materia de *Adán* y, por tanto, es un complemento suyo y no tiene en sí otra razón de ser; además, intrínsecamente conlleva pensamientos acerca de que hay que guardarse de ella, puesto que inspira deseos impuros:

*“La facilidad con que fue engañada Eva –no así Adán– muestra que el natural de la mujer es más propenso a la sugestión y al engaño que el hombre. El hombre no fue engañado. Su pecado consistió en ceder a la petición de Eva. Pero su inteligencia, su criterio, no se había nublado.”*<sup>520</sup>

El androcentrismo propio de los varones, que han tenido infinitas posibilidades para acceder a todos sus deseos sin opresión o con muy poca, hace posible que este tipo de comentarios, que responden a consolidadas creencias, circulen impunemente desde las instituciones más legitimadas.

Otra de las figuras o arquetipos femeninos rechazados por el cristianismo al situarlo en el extremo de lo desafiante y terrorífico según la lógica patriarcal es *la bruja*.

Aproximadamente alrededor del siglo XII se fusionaban varios aspectos del cristianismo que consolidan los mitos y creencias que aunque con mucha menor fuerza, llegan hasta hoy; la configuración que se tiene de la sexualidad e identidad femenina tiene como base el miedo, el desconcierto y espanto ante lo desconocido; por otro lado, comienzan a sentenciarse y demandar las prohibiciones sexuales por parte de la clerecía junto a la constante abstinencia y castidad que la Iglesia demanda a las/los religiosas/os. En los siglos XIV y XV se desarrollan las quemadas de brujas<sup>521</sup>; acometidas por los padres de la iglesia que, atemorizados ante la sabiduría y los conocimientos curativos, sanatorios, ritualistas... de estas, tergiversaron sus arquetipos y funciones en una sociedad que no podía permitir el conocimiento no centralizado y holístico. Como se muestra en *El martillo de las brujas*, ejemplar recogido por dos frailes de la orden dominica, y autorizado por el Papa Inocencio VIII como ley, que finalmente también fue acogida por protestantes, para juzgar a las brujas. Este libro disfrutó de completa vigencia desde el siglo XV al XVII:

*“Según los proverbios hay tres cosas insaciables y una cuarta que nunca dice basta: es la boca de la vulva, con la cual las mujeres se agitan junto al diablo para satisfacer su lascivia, no debe sorprender que haya más mujeres que hombres*

---

<sup>519</sup> La cursiva pretende remarcar mi discrepancia al respecto de este tema, ya que considero hipócrita la perspectiva que la refuta y arguye sin hacer una revisión y reflexión previa sobre esta situación; pues a poco que se haga se advierte que la dependencia de una persona no viene dada por naturaleza sino por todo un conjunto de intrincados símbolos y contextos que adoctrinan e instruyen que en este caso, a las mujeres, obstaculizando su fuerza natural para que finalmente así se conviertan: dependientes de un varón.

<sup>520</sup> *La Sagrada Escritura (o Biblia Comentada) de la Universidad de Salamanca*, BAC, 1965-1967, tomos 6, pág. 990

<sup>521</sup> En Navarra y Cataluña se produjeron en el siglo XVII quemadas de brujas de un altísimo carácter violento.



*infectadas por la herejía de la brujería. Y bendito sea el Altísimo que hasta ahora ha preservado al sexo masculino de tamaño flagelo. En efecto Él ha querido nacer y sufrir por nosotros en este sexo, así lo ha privilegiado.”*<sup>522</sup>

Al respecto de este tema, la teórica Shulamith Firestone (1976), manifiesta que en solo dos siglos se exterminó a ocho millones de mujeres; siendo la causa sus creencias, sabiduría, conocimientos, intuiciones y/o decisiones y su falta de ajuste, sometimiento y respeto a la sociedad patriarcal en que vivían y que les constreñía. A todas estas personas, brujas y chamanes concretamente, se las arrojó a la hoguera. En la actualidad, y gracias al esfuerzo y trabajo de muchas teóricas y teóricos, sabemos que *brujas* fueron todas aquellas que no asumieron con resignación las reglas de la ética y moralidad cristiana, y entendieron su cuerpo, sexualidad y vida como un potencial que les pertenecía, gestionándolo como dueñas de ello, ya fuese en su deseo por separarse de un compañero hostil o por profundizar en la conexión de los ciclos lunares con los de los ciclos menstruales.<sup>523</sup>

El cristianismo, y su institución la Iglesia, encontraron en esta práctica de quemar mujeres sabias la solución a muchos de sus problemas. Redujeron el amenazante número de sabias al tiempo que predicaban por la defensa de un carácter racional y metafísico versus una perspectiva de la vida, naturalista, supersticiosa, etc. Lo que sugiere que la doctrina cristiana luchaba por imponerse como sistema que confería significados universales para comprender la vida y explicarla.

Pero como bien declara la teórica Riane Eisler (1997):

*“La religión apoya y perpetua la organización social que refleja. (...) Bajo el paradigma prevaleciente, (...) este describe a la mujer como dependiente y secundaria con respecto al hombre, no solo intelectualmente inferior, sino, de acuerdo a la Biblia, tan inferior al hombre en su desarrollo espiritual, que es ella la culpable de nuestra caída de la gracia.”*<sup>524</sup>

Según la autora, la religión promueve directamente un tipo de cultura u otra, o lo que ella denomina un modelo de organización social solidario o dominador. Y explica que hace tan solo 3.500 años existió al menos una civilización cuyo planteamiento de existencia era pacífico y solidario; por lo que el paso de esa cultura occidental al actual modelo de pensamiento se debe en parte, a la educación espiritual que yuxtapone el poder de la imposición sobre el poder de la responsabilidad. Riane Eisler (1997) explica:

*“La gente aprende en las historias “sagradas” lo que es el bien o el mal, lo que se debe imitar o aborrecer y lo que debe ser aceptado como una orden divina, no solo por uno mismo sino por todos los demás. A través de ceremonias y rituales, el pueblo*

---

<sup>522</sup> Pascual Soto, Arturo. Op, cit., pág. 293

<sup>523</sup> Algunas autoras que han hecho y continúan con este extraordinario trabajo son Clarissa Pinkola Estés, Miranda Gray, Riane Eisler, etc.

<sup>524</sup> Eisler, Riane. *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*. Edit. Pax México. México, 1997. pág. 76

*también toma parte en estas historias. Como resultado, los valores allí expresados penetran en los resquicios más profundos de la mente, donde aún hoy están guardados como santas e inmutables verdades. (...) El tipo de control centralizado y homogéneo ejercido sobre estas historias sagradas por los sacerdocios de las ciudades-estado teocráticas de la antigüedad, es difícil de captar hoy día cuando la gente puede leer un amplio espectro de puntos de vista, excepto si la religión, la censura del estado o los medios de comunicación lo desalientan.”*<sup>525</sup>

Además, Riane Eisler deja claro que “la tarea de rehacer las historias sagradas, junto con la de redactar de nuevo los códigos de la ley, fue principalmente obra de sacerdotes.”<sup>526</sup> Cuando, además, la teórica demuestra que la mujer –en todos sus arquetipos de bruja, sabia, curandera o sacerdotisa– era el vehículo para la sabiduría y revelación divinas, ya que estas eran consideradas, por encima de todo, en las civilizaciones solidarias anteriores a que se produjera este cambio radical de paradigmas, como las representantes terrenales de la Diosa Madre-Tierra.

Asimismo, en un intento por reflejar las argumentaciones inconsistentes habidas en la Biblia, la teórica argumenta:

*“Un ejemplo muy conocido es el de las dos versiones de cómo Dios creó a los seres humanos, que se encuentran en el capítulo I del Génesis. La primera dice que mujer y hombre fueron creaciones divinas simultáneas. La segunda, más elaborada, narra que Eva fue creada de la costilla de Adán, como una idea tardía. Muchas de estas inconsistencias son evidentes claves del conflicto aún vigente entre la realidad antigua, que persistía en la cultura del pueblo, y las nuevas realidades que la casta sacerdotal gobernante estaba tratando de imponer. A veces, es obvio el choque entre las normas antiguas y las nuevas, como en la leyenda igualitaria versus la leyenda de la supremacía masculina, en la primera pareja humana.”*<sup>527</sup>

Finalmente, Riane Eisler concluye:

*“El poder para dominar y destruir por medio de la filosa espada suplanta gradualmente a la antigua visión del poder como capacidad para sustentar y nutrir la vida.”*<sup>528</sup>

Con estas palabras Riane Eisler especifica que la religión, como guía espiritual está directamente relacionada con el modelo de pensamiento del presente, ya que en un salto cultural, que direccionó un nuevo rumbo para la cultura occidental, se sepultó y enterró una cultura y religión inclinadas hacia la creación, en tanto que se favoreció la construcción de una nueva cultura que ensalza la destrucción, la batalla, la heroicidad y la imposición como modelo de vida y espiritualidad.

---

<sup>525</sup> Eisler, Riane. Op, cit., pág. 95

<sup>526</sup> Eisler, Riane. Op, cit., pág. 96

<sup>527</sup> Eisler, Riane. Op, cit., pág. 97

<sup>528</sup> Eisler, Riane. Op, cit., pág. 60

Por su parte, Mithu M. Sanyal (2012), continuando con la perspectiva expuesta por Riane Eisler, se centra concretamente en la sexualidad femenina y añade:

*“Toda una disciplina de la teología, la teoginecología, se ocupó (...) de los genitales de María y llevó a cabo consideraciones anatómicas sobre cómo la Madre de Dios pudo conservar un himen intacto antes del parto (ante partum), durante el parto (in partum) y después del parto (post partum); pese a ello, no existe ningún sitio católico de peregrinación donde sea venerado este órgano genital.”*<sup>529</sup>

Y más tarde reflexiona:

*“Mientras que María no contradice porque en sentido estricto no tiene genital, a las mujeres no se les permitía hablar desde el púlpito simplemente porque tenían genital”*<sup>530</sup>

Con este vínculo entre la genitalidad denegada por parte de la religión cristiana a María, en representación de todas las mujeres, y las falacias de maldad, temor y espanto vertidas por el cristianismo con respecto al sexo femenino, Mithu M. Sanyal trata de plantear que tales paradigmas prejuiciosos tienen impacto en la psique, traducándose en la vida práctica y cotidiana en discriminación negativa y represión hacia las mujeres. La autora expresa con estas palabras lo que ya había declarado en el siglo XVIII la política, dramaturga y autora de *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* Olympia de Gouges, quien dijo:

*“La mujer tiene el derecho de subir al cadalso; debe tener también el de subir a la Tribuna.”*

Por su parte, Erika Bornay (2004), investiga y analiza todas las posibles *Evas* con las que nos encontramos a lo largo de la cultura occidental y que provienen de la mitología religiosa. En especial aborda a otra de las figuras femeninas rechazadas por la lógica patriarcal: *Lilith*, mito de la cultura hebraica y predecesora de Eva.

*Lilith* fue la primera compañera de Adán pero, paradójicamente, no fue concebida de su costilla sino de mugre y depósitos. Además, Lilith y Adán no vivieron en armonía puesto que ella se resistió a las órdenes de este y exigía igualdad de derechos. Así, en el momento de realizar sexo, Lilith no comprendía por qué Adán se empeñaba en situarse siempre encima de ella y, cuando en sus intentos de zafarse él trató de forzarla, enojada por tal conducta se esfumó, rechazándole definitivamente. Desde ese momento, se adscribieron a *Lilith* numerosas creencias que más tarde la pondrían en conexión directa con Eva.

Desde entonces, la leyenda cuenta que se unió al peor de los demonios, engendrando criaturas diablicas, al tiempo que todas las representaciones de ella

---

<sup>529</sup> Sanyal, Mithu M. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Edit. Anagrama. Barcelona 2012. pág. 59

<sup>530</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág76

sugieren la presencia de un ser reptilíneo, que seduce y más tarde asesina. Además, se le atribuyen valores de mala madre, obsesionada con matar a los retoños.

De aquí proviene, por tanto, el estereotipo de mujer diablesa, que llega a nuestros días en su multitud de acepciones, debido al impulso que recibió el arte en su etapa prerrafaelista de finales del siglo XIX; donde simbólicamente se convirtió la imagen de la mujer en *femme fatale*, pero englobando simultáneamente los arquetipos de asesina, perversa, prostituta, mala madre, independiente, autónoma, ambiciosa, malévola y vampírica.

En palabras de la propia Bornay (2004):

*“Esta insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual, este desprecio sin paliativos por la carne, necesitó de la figura de una impulsora, una culpable: Eva, la mujer. (...) La iglesia adora y glorifica a María porque ella es, la no-mujer, la mujer desexualizada, la que fue concebida y concibió a su vez sin el pecado.”*<sup>531</sup>

Y, más adelante, sobre la doble moral victoriana del siglo XIX, añade:

*“Se culpabiliza el amor, en el que se cree advertir un peligro incluso para la salud mental; el hombre enamorado puede acabar en la locura, ya que las mujeres –su trato carnal– acaban por alterar el juicio. (...) La dicotomía de María–Eva se afianza a medida que avanza el siglo. La madre, la esposa, es aquella virgen desexualizada de la que hablaba; por el contrario, Eva es la que condujo al hombre a la perdición.”*<sup>532</sup>

El concepto de *mujer y pecado sexual* vertido por la Biblia es tan amplio como rígido, ya que, así como dentro del cristianismo no pueden ser bien avenidas las relaciones cuyo único fin no sea el procreativo, tampoco lo serán todas aquellas en las que el placer ocupe un extenso espacio, y ya olvidémonos totalmente, si se produce un instante orgásmico. De tal modo, lesbianas y homosexuales, prácticas sexuales sodomitas, relaciones fuera del matrimonio o con personas de diferentes culturas, serán vetadas y censuradas hasta límites imposibles, conllevando siempre, con absoluta radicalidad, el rechazo hacia el sexo femenino y todos los aspectos que lo conforman.

Volviendo a León Ferrari, este razona con lucidez los contenidos vertidos sobre los que se está reflexionando:

*“La obsesión sexual religiosa acompaña a la historia de Occidente y no ha terminado: se renueva en nuestros días con la fuerte campaña de la Iglesia contra el aborto, los anticonceptivos, el divorcio, los homosexuales, el sexo placer, el rock, las modas femeninas, etc. (...) La preponderancia del sexo como cabeza del pecado*

---

<sup>531</sup> Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Edit. Cátedra. Madrid, 2004. pág. 43

<sup>532</sup> Bornay, Erika. Op, cit., pág. 60

*sobrevive flotando sobre milenios de historia: es un delito más grave para el Vaticano la cópula de un divorciado que las torturas de un general.*”<sup>533</sup>

León Ferrari explica en su artículo cómo la guerra a lo sexual es algo que recorre la Biblia desde el Génesis hasta el Apocalipsis, así como la misoginia cristiana. Pues, en la Biblia aparecen numerosos cuentos e historias donde el sexo es símbolo y motivo nuclear de los conflictos, problemáticas y batallas en una lucha por la liberación de la represión sexual y el acceso a la felicidad y placer por parte de unas personas, en contraposición de otras que abogan por la censura y el control. De ahí que el concepto del *infierno* y *tortura* que propone la religión cristiana siempre esté relacionada con el sexo; para colmo de males, esto será algo que puede transferirse hereditariamente o a un colectivo. Además, León Ferrari reflexiona cómo ciertas perspectivas artísticas han ayudado a consolidar estas creencias:

*“Nuestra cultura ha logrado transformar lo horrible en belleza, la tortura en justo castigo y en hermosos frescos, una cultura de la tortura que, entiendo, no se repite en otras civilizaciones: la tortura como logotipo de una religión cuyos templos han sido adornados con dioses amenazantes pintados por artistas que compiten entre sí para mostrar cada uno un sistema de tormento nuevo y más doloroso, imágenes que sumadas a los incienso, a las luces de las velas y de los rayos del sol que atraviesan los vitrales, resultan en una suerte de instalación puesta en medio de las columnas de las catedrales y de los dorados y púrpuras de las casullas, destinadas a publicitar la amenaza infernal y, también, la bondad de los dioses que ofrecen Salvación a cambio de adoración.”*<sup>534</sup>

Además de la sexofobia, la misoginia, la matanza de brujas, el odio a lesbianas y homosexuales, sodomitas, etc., hemos de añadir la intolerancia de la religión cristiana, la intransigencia hacia otras religiones como el islamismo, judaísmo, budismo, culturas prehispánicas, indígenas, etc., que han sido motivo de guerras intermitentes y constantes intentos de exterminio y expoliación. En general, la religión cristiana declara la guerra a todo conocimiento que desmienta o cuestione sus verdades, al tiempo que vela por su seguridad y manutención económica y propone una particular doctrina sicopedagógica, acerca de la ética y moral, mediante antagonistas conceptos como premio, castigo o justicia.

Concluyo con estos breves apuntes, que pretendían reflexionar acerca del vínculo sexo y religión, con las palabras de León Ferrari cuando reivindica:

*“Derecho al sexo sin reglamentos y sin los códigos morales que dictaron los publicistas del infierno: esa inmoralidad infinita que ningún mortal podrá igualar.”*<sup>535</sup>

Coincidiendo con la entrada del nuevo milenio la necesidad de reorganización de las feminidades y masculinidades ocupa casi todos los debates interesados en el

---

<sup>533</sup> Pascual Soto, Arturo. Op. cit., pág. 290

<sup>534</sup> Pascual Soto, Arturo. Op. cit., pág. 319

<sup>535</sup> Pascual Soto, Arturo. Op. cit., pág. 902

panorama planetario, con y en el que nos encontramos. Nadie parece encontrarse plenamente satisfecha o satisfecho, y cada vez son menos las personas a las que les sirve un Dios justiciero como vía para la transcendencia y sanación; teniendo en cuenta las guerras, violencia, feminicios, agresividad, muertes y genocidios medievales y coloniales que han sido necesarios para el triunfo del cristianismo.

A continuación se analizarán las fotografías seleccionadas del archivo que representan a los sexos desde una perspectiva ideológica antirreligiosa, por algunas o todas las cuestiones planteadas anteriormente.

De manera específica se abordará en primer lugar un amplio portfolio del extremeño J.A.M. Montoya, quien bajo el título de *Sanctorum*, en cada fotografía que organiza y versiona, propone la reflexión o confrontación de los diversos postulados religiosos expuestos. El autor manifiesta al respecto de una retrospectiva de su obra:

*“La belleza en sí misma, en un sentido convencional, hoy por hoy ya no me interesa. Mis inclinaciones estéticas se están decantando hacia imágenes inquietantes, extrañas, a veces ambiguas o incluso perturbadoras, y eso es exactamente lo que quiero plasmar en mis fotografías. Puede ser que estas produzcan rechazo en cuanto a contenidos, pero no me puedo sustraer a esa necesidad que siento de expresar mis convicciones, mis obsesiones o mis preferencias.”*<sup>536</sup>

Es por ello que Aurora Ruiz Mateos, en la presentación del libro *La fotografía de J.A.M. Montoya*, declaraba:

*“El contenido de esas imágenes, contenidos directos y aplastantes, apartados de todo convencionalismo o esteticismo manido y trasnochado, fruto de un carácter rebelde e inconformista y al mismo tiempo con una infinita sensibilidad para captar belleza aun en los asuntos socialmente más escabrosos.”*<sup>537</sup>

Por su parte, M<sup>a</sup> Eulalia Martínez Zamora (2000) manifiesta:

*“Montoya nunca ha evitado sus caminos: erotismo y perfección; y aunque su elección le haya valido más de una vez la condena del silencio, la decisión está tomada. Nada hay en sus imágenes que no sugiera lo que él es, que evite la evidencia de lo que desde siempre ha proclamado con sus fotografías ajenas a cualquier estética que no sea la de sus propias convicciones, porque la elección de la diferencia conlleva vivir en ese abismo incierto que es la soledad, en esa oscura región de malditos que se han atrevido a correr riesgos. El valor de las cosas está en función de lo que cada uno está dispuesto a arriesgar por ellas, y está claro que, cuando se tratan ciertas cuestiones, la aceptación social y la fidelidad hacia uno mismo son opciones del todo incompatibles.”*<sup>538</sup>

---

<sup>536</sup> Martínez Zamora, M<sup>a</sup> Eulalia. *La fotografía de J.A.M Montoya*. Edit. Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 2000. pág. 24

<sup>537</sup> Martínez Zamora, M<sup>a</sup> Eulalia. Op, cit., pág. 7

<sup>538</sup> [www.jam-montoya.es/](http://www.jam-montoya.es/)

La serie *Sactorum* consiste en la reapropiación por parte de J.A. Montoya, de escenas religiosas de la iconografía clásica de catolicismo, mediante las cuales su propósito es explicarlas, a través de nuevos significados e intenciones en estos que él mismo les atribuye. Precisamente en ello reside su personal dispositivo artístico transgresivo, mediante el cual invierte los significados de origen y los resignifica. Según el autor, a pesar de que “el sexo es la vida y está inscrito en nuestra naturaleza, a pesar de que la religión católica esté obsesionada por negarlo.” De ahí que enaltezca todo lo referente a la sexualidad como valor añadido e intrínseco a cualquier ser humano, con independencia de su religión o creencias.

Antes de abordar su obra conviene mencionar que, según la información cotejada, el portfolio *Sanctorum* desencadenó un intenso y ferviente debate entre diferentes fuerzas políticas ante la visualización de sus fotografías.<sup>539</sup>

En la primera imagen, titulada *Obumbrabit?*, la escena concretamente representada es la Anunciación; para ello J.A.M. Montoya organiza la fotografía de modo que entre los dos personajes se respira un intencionado espacio de distancia que trata de explicitar, desde la ironía crítica del autor, la imposibilidad que se manifiesta en la Anunciación por parte de la religión; pues esta dice que la Encarnación se produjo sin contacto entre el Mensajero y la Virgen.

La Anunciación, instante en que un Ángel se manifiesta ante María para informarle de que albergará una nueva vida en su interior, es el contexto—situación sobre el que J.A.M. Montoya quiere reflexionar a partir de un elaborado y analítico mensaje del autor sobre la escena, haciendo uso de sus particulares aspectos, tanto técnicos como discursivos. El fotógrafo recrea el acontecimiento religioso, adoptando el lenguaje y retórica de las imágenes vertidas por el cristianismo, pero sin ocultar su necesidad e intereses por la construcción o alteración de los significados conceptuales que aparecen. De este modo, evidencia el necesario contacto físico sexual que se necesita para una nueva vida y hace patente el imprescindible contacto entre los cuerpos y sexos. Así, el artista humaniza a los personajes encarnados convirtiéndolos en personas con deseos, anhelos e impulsos, al tiempo que aboga por la revisión de conceptos muy tergiversados, como la virginidad, la pureza o la castidad.

Por ello, la fotografía recrea un espacio con cierto carácter neutro pero institucional, donde una columna central otorga cierta simetría espacial. En el interior de uno de los arcos, el que corresponde espacialmente a María, podemos ver las copas de varios cipreses, que quizás puedan estar haciendo alusión a la lógica de pensamiento falocrático, que envuelve tanto el ámbito público como el privado de la vida dentro del contexto religioso. Por otro lado, el suelo simula un tablero de ajedrez, que propone que

---

<sup>539</sup> El partido Popular redactó un documento donde denunciaba las tomas fotográficas de J.A. Montoya, así, como al consejero de cultura de la Junta de Extremadura que posibilitó que se publicasen en un catálogo sobre arte en 2003. Artículo de El mundo.es 13/03/2007 “El PÁG. denuncia que la Junta extremeña Edit.ó un catálogo con fotos religiosas eróticas.” Artículo de El mundo.es 16/03/2007 “Los obispos piden 'responsabilidades legales' por las fotos eróticas religiosas”



tanto María como el Ángel no son más que piezas de un juego, ubicadas en el mismo de forma meticulosa para representar determinadas y específicas funciones, como ocurre con la torre, el alfil, la reina o el rey. Ambos personajes se presentan enormemente sexualizados y todo apunta a que en el momento siguiente a la toma fotográfica, se producirá el coito sexual, exacerbadamente negado por el cristianismo; aunque, de todos modos, en contraposición a la distancia entre los cuerpos, ambos personajes ya están manteniendo relaciones sexuales entre sí, en tanto que podrían estar masturbándose bajo la excitación de estar mirándose. Por último, cabe destacar que J.A.M. Montoya presta especial atención a la expresión de María, quien parece estar en éxtasis sexual, al contrario de como siempre se le adscribe y representa.



J.A. Montoya/¿Obumbrabit? 1997

En palabras de M<sup>a</sup> Eulalia Martínez Zamora (2000), de este modo el autor está “convirtiendo la virginal concepción en una concepción virginalmente dudosa.”<sup>540</sup>

En *San Bernardo y la leche Mariana*, el fotógrafo versiona la escena religiosa en la que María ofrece su leche materna. Las versiones al respecto son dos; aunque con poca variación entre sí, es preciso mencionarlás. La versión más antigua narra cómo María se le apareció a San Bernardo mientras rezaba, y le ofrendó leche materna. Mediante su acción, María quería demostrarle que como madre podía mediar ante su hijo. En la otra, mientras San Bernardo se duerme durante un rezo, María le ofrenda leche para que reciba la sabiduría de Dios.

<sup>540</sup> Martínez Zamora, M<sup>a</sup> Eulalia. Op, cit., pág. 135

Hay dos cuestiones previas de las iconografías tradicionales que debo aclarar antes de abordar el análisis de J. A. Montoya.

Por un lado, sobre este suceso religioso, es importante matizar que siempre se representa a María a una distancia considerable de San Bernardo, para que la cercanía y proximidad entre los cuerpos no resulte embarazosa para los personajes ni para el público, puesto que sería impropio que el santo mamara directamente del pecho de María. Por otro lado, también en la escena tradicional, María porta al mismo tiempo al Niño que, aunque no chupa, simboliza la aceptación, beneplácito y autorización a la hora de compartir la leche materna.

En la reinterpretación de J.A. Montoya, muchos de los elementos mencionados se alteran, permitiendo así el cambio de valores en cuanto a discurso se refiere.

Centrándonos de nuevo en la fotografía seleccionada, vemos que: el fotógrafo ha prescindido del Niño, lo que indica que la actitud paternalista con la que este era representado para autorizar la donación de la Virgen, queda ahora en manos exclusivamente de María: nadie la autoriza o desautoriza puesto que es autónoma e independiente. En su versión, J. A. Montoya ha decidido que sea dueña de sí misma y que, por tanto, nadie pueda decirle qué debe o no hacer.



J.A.Montoya/*San Bernardo y la leche Mariana*.1997

En segundo lugar, ha variado de forma sustancial la localización de los cuerpos, situándolos específicamente uno frente al otro y además, mantienen contacto físico. San Bernardo, entusiasmado, se aferra al seno de María, sin ocultar disfrute en ello. Finalmente, en tercer lugar y quizás el más importante, el fotógrafo ha sexualizado a los personajes; pues a partir de sus actitudes y dinámicas corporales, podemos confirmar que, al tiempo que la leche materna es sustraída, María se erige en estado de éxtasis, excitada por el momento que transita. Igualmente se encuentra San Bernardo, en éxtasis espiritual y sexual, como lo declara la mano y su sexo.

En *El prelado*, J.A. Montoya organiza una escena que no representa tanto en sí al cristianismo, sino a la institución que lo sostiene, la iglesia. En este caso, se presenta un cuerpo masculino semidesnudo—la vestimenta del torso es una túnica con alzacuellos— y las extremidades inferiores aparecen con medias y tacones. Los elementos que rodean al personaje son un marco y una copa que sostiene en su mano; con la otra, el prelado sostiene el sexo masculino de un cuerpo semidesnudo que observa entre las cortinas. Y para evidenciar aún más el juego que se plantea, el suelo recrea de nuevo el ya mencionado, tablero de ajedrez.



J.A.Montoya/*El prelado*.1997

Así, el fotógrafo plantea que todo es un juego estratégico y, en este caso, malévolo, donde el prelado, con actitud gozosa y plena, sostiene en una mano la copa sagrada, al tiempo que el marco encuadra su rostro dándole el total protagonismo, como si de una cámara de televisión se tratase. Queda fuera del encuadre ficticio el resto del cuerpo, que, como ya se mencionó, no guarda coherencia con lo mostrado a través del marco. La postura de las piernas, junto con las medias y tacones, sugiere la posibilidad del travestismo como modo de operar habitual de las identidades pertenecientes al mundo de la religión cristiana. Con la otra mano, el prelado sujeta el sexo de la persona que con máscara y top, es decir igualmente travestida, permanece junto a los tapices.

De este modo, la escena insinúa que las identidades como obispos, papas, curas, etc. suelen tener una doble vida. En lo público se muestran devotos y en lo privado suelen ser fervorosos seguidores de lo que, en público, *fustigan* y deslegitiman. El hecho de que el obispo sostenga el sexo de la persona con máscara, sin apenas dirigirse a ella, propone el trato humano y relacional de objeto en un caso, y amo, en otro.

En *Las noches oscuras de San Juan de la cruz*, el fotógrafo versiona la relación entre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. La versión tradicional cristiana no les vincula directamente, pero sí que reconoce la amistad entre ambas figuras, ya que la santa lo invitó a pertenecer a su orden de carmelitas y él aceptó agradecido.



J.A. Montoya/*Las noches de San Juan de la cruz*.1997

La reinterpretación de esta relación, desde la perspectiva antirreligiosa de J.A. Montoya, pone precisamente el dedo en la llaga, o lo que es lo mismo, da el énfasis de

la escena al contacto físico y relación entre ambas personas. Y sugiere que, al final del día, ambas personas se encontrarán en la intimidad de un cuarto, para proporcionarse un placer que va más allá de las confesiones amistosas o alianzas religiosas. En este caso, San Juan se incorpora sobre el sexo de Santa Teresa para realizar un cunnilingus, probablemente –sugiere el fotógrafo– como agradecimiento por su invitación, apoyo y compañía.

En *La tentación de San Antonio* las características del suceso religioso son las siguientes: San Antonio es pobre, mendigo, desaliñado y harapiento y está asustado por las tentaciones en las que pueden caer los hombres; se defiende de ellas con una cruz en sus manos, a modo de gesto exorcista. Las tentaciones latentes que se le atribuyen son riqueza, sexo y éxito.

En la versión antirreligiosa, el autor pone el énfasis de la mirada en la sexualización, tanto del propio cuerpo y sexo de San Antonio como del cuerpo y sexo al que tiene pánico, el femenino.



J A Montoya/*La tentación de San Antonio*.1997

Otro de los personajes versionados es *La Piedad*, escultura realizada por Miguel Ángel, que representa a María dulce, bella, joven y piadosa, sosteniendo en brazos a Cristo. Lo que se suele destacar de la misma es el diferente tratamiento del rostro de la Virgen y su hijo: a ella se le representa joven, saludable y hermosa, en detrimento de un Cristo muy desmejorado. Según la versión de J.A. Montoya, todas estas connotaciones no se adscriben al personaje de María, destruyendo de este modo tales imperativos hacia las mujeres; y, sin embargo, el artista no se centraliza en la piedad sugerida por el cristianismo, sino en otra: la del placer sexual. En su propuesta fotográfica, María estaría piadosamente estimulando el sexo de Cristo.



J.A.Montoya/*La piedad*.1997

En *San Andrés y su sobrina*, el santo patrono y cabeza de la Iglesia ortodoxa, permanece sentado en un sillón, de nuevo sobre un suelo de ajedrez, al tiempo que sostiene un cuerpo femenino, desnudo, sentado en su regazo. El apóstol, que fue amarrado a una cruz, aguantando allí tres días, y que se dedicó a predicar la religión e instruir a toda persona que se aproximaba, ha sido convertido por J. A. Montoya en ficha de ajedrez con una misión concreta: la de educar a su sobrina. Pero se plantea que no en términos religiosos.





J.A.Montoya/*San Andrés y su sobrina*.1997/*Beata Ludovica Albertoni*.1997

A continuación se van a analizar las fotografías de este artista donde ya no se representan escenas, sino personajes en concreto. Uno de los reinterpretados por el fotógrafo es *Beata Ludovica Albertoni*, quien en la tradición cristiana se representa como monumento funerario. Esta escultura, tallada en mármol, rememora a Ludovica, quien tras toda una vida de lealtad y fidelidad hacia su esposo, realizando constantes acciones de generosidad, bondad y solidaridad, queda descompuesta ante su muerte. A partir de entonces se entregó a atender a personas pobres y desarrollar obras de caridad, vistió hábito de por vida y se sumió en la oración. La escultura representa en concreto, el instante de sufrimiento mortal y éxtasis religioso que la beata experimentaba en su espera para subir al Espíritu Santo.

Sin embargo J. A. Montoya inserta un aspecto que modifica radicalmente el rumbo del personaje. La retrata desnuda, en estado de éxtasis, sí, pero no alcanzado mediante el dolor sino por medio del placer. Ludovica se masturba para acceder a un plano superior, y la proyección del fondo de un Jesucristo, también sexualizado, invita a pensar que ésta es la proyección que Ludovica tiene en mente mientras levita. De este modo, J. A. Montoya rompe con la idea de infierno y paraíso y propone que aún viuda, la protagonista tiene sexo para disfrutar y tiempo por delante para hacerlo.

Por su parte, en la fotografía *Éxtasis de un santo varón*, los conceptos sobre los que J. A. Montoya reflexiona son otros, aunque también religiosos. En este caso, la fotografía que se presenta posee un encuadre más reducido y con menor profundidad de campo que la anterior. Se trata de un retrato, en contrapicado, de un sexo masculino ataviado con un hábito de monje franciscano, que alza su barbilla y mirada hacia la diagonal superior derecha, mientras con la mano derecha se toca el sexo. La otra mano, posicionada del mismo modo que hizo el Greco en *El caballero de la mano en el pecho*,



está haciendo un juramento al tiempo que manifiesta el éxtasis; de este modo, el autor establece cierto paralelismo entre el estado místico y el sufrimiento divino, que viene propuesto también por la inclinación de la barbilla y rostro, junto con el contraluz de la cabeza; que confieren el carácter espiritual de la fotografía. Además la presencia del sexo explícito, junto con los dos dedos que lo fuerzan a mantenerse abajo, plantean la lucha interna del personaje por acceder a la santidad a través de la represión y la abstinencia.



J.A.Montoya/Éxtasis de un santo varón.1997

En *Santa Catalina de Siena*, el autor se refiere a la figura que, desde la tradición cristiana, con tan solo siete años declaró su deseo y necesidad de abstenerse de sexo, placeres mundanos, etc. y recluirse en un monasterio. Ya de adulta, fue una representante de la orden dominica, tuvo varias visiones relativas a Jesucristo, el infierno, el purgatorio y el cielo; finalmente desarrolló grandes dotes de concordia entre unos obispos y otros para que reinase la paz.

En la versión propuesta por el fotógrafo, Santa Catalina de Siena se muestra y expone al desnudo como modo de rezo. Y al tiempo que con una mano sostiene una vela, en la otra eleva un vaso de cóctel con un líquido blanco que, previamente ha derramado por sus labios y cuerpo. Una vez más, el fotógrafo apuesta por una versión sexualizada de una conocida figura religiosa, como medio para elevarse espiritualmente;

al contrario de la abstinencia, dolor y miedo al futuro y presente propuestos por la orden religiosa.

En otro intento por reflexionar sobre los contenidos vertidos por la religión cristiana y su tergiversación de los conceptos, J. A. M. Montoya realiza *Lucas Apócrifo*, donde aborda el Evangelio de San Felipe. En este caso aparece el propio santo reproduciendo con un pincel su versión de un evangelio apócrifo, puesto que se trata de la relación existente entre María Magdalena y Jesús. El artista ha querido representar esta escena a partir de la imagen fotográfica del coito sexual entre dos personas y lo ha hecho adoptando la construcción de una imagen propia del formato visual pornográfico.



J.A.Montoya/Santa Catalina de Siena/Lucas Apócrifo. 1997

En *Hurgame más en mí (Teresa de Ávila)*, el fotógrafo apuesta por una representación de Teresa de Ávila muy original. En este caso, conviene destacar que la santa tenía un carácter afectuoso, extrovertido, parlanchín y con mucha facilidad para adaptarse a las circunstancias y personas. Además, le gustaba leer libros de santos y caballería, y arrastró muchas contradicciones, conflictos personales y dudas en cuanto a su vocación religiosa y las pautas y normas de la religión en sí misma. Por ello, J.A. Montoya organiza una escena en la que, sobre el ya mencionado suelo de tablero de ajedrez, se halla frente a una mesa y acaricia su sexo con una pluma. Así, el fotógrafo la rodea de elementos relativos al mundo del estudio, la escritura y lectura, como representación tanto de sus inquietudes intelectuales como de su curiosidad sobre el mundo exterior. La actitud transgresiva que el personaje ejerce, viene al proponer que la pluma, símbolo del conocimiento, es la herramienta con la que la santa alcanza el éxtasis acariciando su expuesto sexo.



J.A.Montoya/Hurgame más en mí (Teresa de Ávila)/Sebastián.1997

En *Nuestra señora de Lourdes*, el artista reinventa la imagen de la patrona de las personas enfermas, pero confiriéndole profundas diferencias con respecto a la tradicional: el hecho de que sea su protectora lo recalca con su reducida túnica, que deja ver sus senos, cohabitando con un sexo que, en términos heteronormativos, no mantiene coherencia alguna. Así, explicita y desafía al orden religioso que califica de *enfermedad* todo aquello que no encaja en el sistema sexo/genero, explicado en el apartado 2.



J.A.Montoya/Nuestra Señora de Lourdes.1997

La representación que realiza de *M<sup>a</sup> Magdalena* tampoco está exenta de carga y simbolismo, pues a la constante y mil veces rechazada santa, la ubica en un lugar de intimidad, donde, en penumbra, mira la cruz, símbolo de Jesús de Nazaret, para inspirarse en sus fantasías sexuales; pues simultáneamente juega con su sexo y un dildo. El vínculo establecido entre ella y la cruz, viene sugerido mediante la controvertida relación que se orchestra entre esta y Jesús, ya que muchas versiones y pensamientos les relacionan como compañeros o amantes.



J.A.Montoya/*M<sup>a</sup> Magdalena/ Los otros éxtasis de San Antonio*.1997

Por su parte, en *Los otros éxtasis de San Francisco*, el fotógrafo propone un retrato del santo que se aleja sobremanera de la intención religiosa. San Francisco pasó de ser rico en su juventud a vivir en estricta pobreza más tarde; se le conoce porque recibió en su cuerpo los estigmas de Jesús, quedando posteriormente en éxtasis. De modo que en este retrato se convierte en una figura de diferentes connotaciones; el artista sugiere que los éxtasis alcanzados por el santo no solo se deben a lo ya mencionado sino también a la masturbación.

En el caso de *Salomé*, el autor trabaja con otro controvertido personaje, cuya identidad no fue nombrada hasta la *Antigüedades judías* de Flavio Josefo (libro XVIII, capítulo 5,4). Salomé se divorció de su marido para casarse con el hermano de este. Según la tradición, la protagonista era bella, bailarina y seductora; ante la posibilidad de poder pedir un deseo que le ofreció su padrastro, pidió la cabeza de San Juan Bautista, que recibió en una bandeja de plata. San Juan Bautista manifestaba con ardor su creencia en que el cambio de maridos respondía a una actitud pecaminosa. Ello explica que J.A. Montoya represente a Salomé semidesnuda y con ropajes alusivos a la danza; lo realmente determinante es que lo que soporta en la bandeja no es la cabeza de Bautista sino su sexo: intercambia las partes del cuerpo quizás explicitando, transgresivamente, lo que el Bautista sugería.

De este modo propone que Salomé, probablemente, sentía un gusto especial por el sexo que, lejos de ser una actitud pecaminosa, no es más que natural, ya que no tiene sentido emitir juicio alguno al respecto del deseo o potencia de este si no agrede directa, física y psíquicamente a nadie.



J.A.Montoya/Salomé/El tránsito de Sor Juana Inés.1997

En la siguiente fotografía, titulada en algunas publicaciones como *Sor Deseo* y en otras como *El tránsito de Sor Juana Inés*, J.A. Montoya presenta, con un amplio sillón y una sombra elíptica y deformada, a modo de arquitectura, a una monja con una ambigua actitud que, al mismo tiempo, la humaniza; podría estar bostezando, reprimiendo su gesto o concentrándose en su estado. Pero lo importante de la fotografía es que, semidesnuda y con una pierna sobre el recodo del sillón, deja a la vista su sexo y senos. Además, tanto de su cuello como de la pared, penden dos cruces que declaran el conflicto que se presenta: sexo y cruz establecen una relación simultánea de protagonismo y antagonismo.

En *La verdadera e inconfesable razón de San Roque*, el autor sugiere algo muy ambiguo que queda totalmente abierto a la mirada del público. San Roque fue un peregrino que viajó por Italia y Países Bajos, curando a personas infectadas de peste. Cuenta la leyenda que siempre viajaba con el inseparable Melampo, su perro. Existen diferentes versiones sobre la falta de su rabo, pero la más conocida apunta a que el santero vendía unos polvos mágicos a las personas infectadas que obtenía mezclando varias sustancias junto con rapadura del rabo de Melampo. El famoso trabalenguas<sup>541</sup>

<sup>541</sup> El trabalenguas tradicional dice: El perro de San Roque no tiene rabo, porque Ramón Ramírez se lo ha cortado.



sugiere que bien debió irle el negocio puesto que el can acabó sin rabo. Por ello J. A. Montoya representa a San Roque escupiendo lo que bien podrían ser los polvos mágicos, al tiempo que soporta al perro en su regazo y el rabo de este se hibrida con la pierna del protagonista. Como se mencionó anteriormente, la mimesis entre ambos y las sugerencias del artista, quedan abiertas a la mirada de cada quien, pero sin duda alguna, la sexualidad es un factor clave en el vínculo y relación entre ambos.



J.A.Montoya/*La verdadera e inconfesable razón de San Roque*. 1997/ *Los encantos del cartujo*. 1997

De igual manera, en *Mi hermano* o *Los encantos del cartujo*, según la publicación que se consulte, el fotógrafo plantea el retrato de un monje quien, con la capucha puesta y sin dejar ver parte alguna de su cuerpo, sí permite la observación de manera explícita de su sexo. De algún modo, el artista quiere remarcar que el camino de la religión implica, inexorablemente, la represión de la sexualidad, algo desde su perspectiva un tanto imposible, ya que aunque monje, la persona dispone de un sexo con reacciones e impulsos.

En *Y vosotros, ¿qué decís que soy yo?* y *El último deseo*, el fotógrafo representa a Cristo a partir de la ambigüedad sexual, la dualidad y carácter femenino y masculino que toda persona posee. Atribuir tales contenidos a la figura del Salvador es, de algún modo, humanizarlo, hacerlo persona real, no determinada pero sí completa. Por lo que se plantean ciertas elucubraciones sobre su identidad como ser trascendental y cambiante, donde la sexualidad se organiza como núcleo central y necesario de la persona, lejos de continuar siendo un personaje y sobre todo, de ser por fuerza, un

varón, aspecto reiterativamente usado como algo en lo que vanagloriarse por parte de la religión cristiana y su institución.



J.A.Montoya/*Y vosotros, ¿qué decís que soy yo?/El último deseo*.1997

Así en *Y vosotros, ¿qué decís que soy yo?*, J.A. Montoya construye una fotografía cuya rotunda intención es la de sugerir, de forma harto explícita, la posibilidad de que Cristo no tuviera en realidad un cuerpo masculino sino femenino y, por ende, que su identidad estuviera conformada en base a ello. Lo que rompería con todas las estructuras y modelos de pensamiento que se aferran subliminalmente a esto.

En el caso de *El último deseo*, el autor juega con el doble sentido del título, en tanto que presenta a un Cristo crucificado que, desnudo y sin el típico paño que suele ocultar su sexo, por el contrario lo ensalza, mostrando la erección del último deseo antes de morir.

En ambos caso, J. A. Montoya lo sexualiza descarada y subversivamente, proponiendo un amplio y discurso en cuanto a su identidad y sexualidad se refiere, y confrontando a la religión cristiana y su institución, la iglesia, como dos grandes focos que conforman el pensamiento occidental a partir de los valores y conceptos que lo estructuran.

Para terminar con las fotografías propuestas por este artista, donde se representa el sexo desde una perspectiva antirreligiosa, termino con *La dualidad del deseo*, una escena que, a modo de conclusión visual, propone un impoluto discurso u opinión por parte del fotógrafo. Colocada a favor de lectura nos encontramos con una Virgen María cuyo velo tan solo cubre la cabeza y deja ver su cuerpo y sexo al desnudo; enfrente se



muestra a José del mismo modo, sujetando su estimulado sexo, mientras miran hacia el fondo y dan la espalda al público. A modo de Espíritu Santo aparece la fotografía anteriormente analizada, donde Jesucristo expone su cuerpo sin tapujos, declarando así la coexistencia de sus atributos sexuales sin ajustarse a que tengan que ser exclusivamente todos pertenecientes a un cuerpo femenino o masculino.



J. A. Montoya/*La dualidad del deseo*.1997

De este modo, J.A. Montoya propone la figura del Espíritu Santo como posible fuente de deseo y placer para dos miradas al mismo tiempo, distintas e iguales entre sí, y supuestamente lo inteligente e interesante reside en que no se anulen la una a la otra, sino que convivan y se acompañen.

Por tanto, y habiendo analizado algunas de las fotografías propuestas de J.A. Montoya, podemos constatar que a partir de su particular perspectiva antirreligiosa, que afronta su inconformidad con los postulados del cristianismo, el autor, en su portfolio, persigue sexualizar las figuras y representaciones que versiona, siendo esta intención la prioritaria, pero proponiendo, de forma simultánea, discursos subyacentes que, como afluentes, se van originando. Por un lado, a la sexualización de las identidades incorpora la idea de que el sexo, renegado, anulado y fuente de opresión por parte del cristianismo, es por el contrario, y según el autor, una vía o camino transitable más, para acceder a un estado de éxtasis o clímax vivencial, experiencial y personal. Por tanto, una parte de la persona que no encuentra sentido a anular o rechazar, ya que en

numerosas ocasiones es, además, fuente de creatividad, dispositivo de búsqueda o base de conocimiento. Al tiempo que arguye que la identidad del deseo o deseos que nos pueden llevar a ello son únicamente matizables, nunca determinantes ni mucho menos constreñidores.

Por su parte, también Alex Francés realiza una representación algo impropia de un Cristo religioso pero con claras reminiscencia sobre él. En *De cuerpo a cuerpo* el propio artista se cuelga boca abajo con los brazos extendidos y, simultáneamente, apoya las palmas de sus manos sobre sí mismo, con la misma postura pero abatido sobre otro plano. Este juego de la colocación de los cuerpos permite configurar la idea de las diferentes caras de una misma moneda, pero en conexión entre todas ellas. Así, un plano donde está crucificado se convierte de pronto en otro donde pende de una cuerda, como si se tratase de un suicidio, una práctica sexual o un cuerpo muerto, si lo vemos desde la perspectiva horizontal. La inestabilidad, o el pender de un hilo sobre sí misma/o plantea y propone que el cuerpo colgado se sostiene sobre el muerto e inversamente, el muerto sobre el colgado.



Alex Francés/*De cuerpo a cuerpo*. 2007

Por su parte, Andrés Mauri, en su serie *Jesús era un colgado*, propone estas dos fotografías, donde podemos ver a un Cristo ojeroso, con una corona de exagerados espinos y donde toda la imagen se articula en torno a un dildo, como representación simbólica del sexo masculino. En ambas imágenes se repite la actitud de éxtasis, casi en estado de clímax orgiástico, del personaje en su interacción con el objeto; en un caso lo muestra al frente, a modo de ofrenda bendita, y en el otro lo venera mediante su actitud y acción de lamerla. En ambas fotografías, el dildo podría ocupar el lugar del santo grial, por lo que adopta el lugar de lo sagrado, estableciendo un paralelismo entre ambos objetos, que conllevan distinto destino discursivo. El cristianismo venera al santo grial, así como el fotógrafo trata de reflejar que un cuerpo puede venerar a otro independientemente del sexo que posea, pero la religión cristiana, nada tolerante en eso, se esfuerza por endemoniar dicho vínculo casi con fanatismo. Con su propuesta, Andrés Mauri subvierte estos contenidos para producir una fotografía cuyo único fin es transgredirlos, pues coloca a un Jesús fanático y poseído por el placer del sexo y, específicamente, por una sexualidad que interactúa con juguetes.



Andrés Mauri/*Jesús era un colgado*.2010



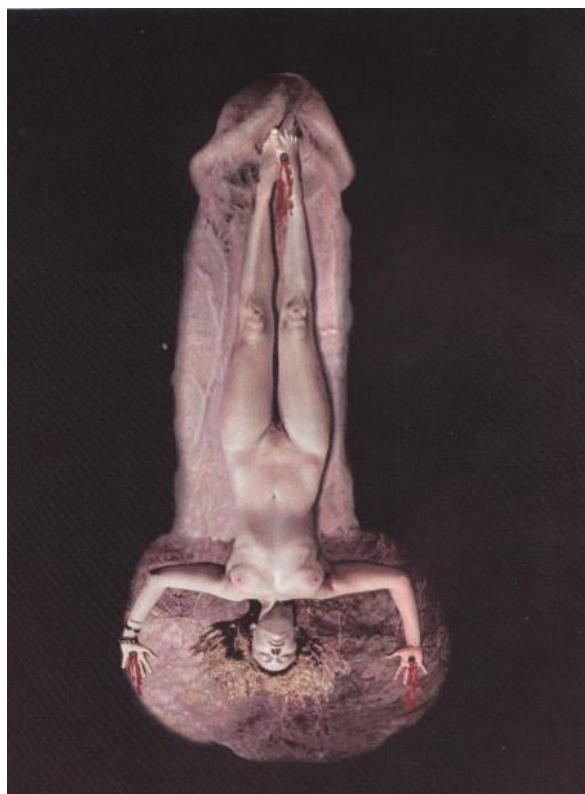
Elías Llamazares/*Sin título*. Año desconocido

Otra propuesta bien distinta es la que presenta Elías Llamazares con esta fotografía de su serie *Fotosentimientos*, donde un cuerpo/sexo femenino depilado, posa sobre un fondo y suelo negros, junto a una manzana. Las asociaciones entre ésta y el sexo son directas y sin preámbulos, aunque la fotografía no emana discurso subversivo alguno por parte del autor. Solo se limita a llevar a términos fotográficos lo expresado por los postulados religiosos, pero no ahonda en un análisis sobre los mismos.

A continuación se propone una fotografía de la pareja de artistas compuesta por Pilar Albajar y Antonio Altarriba, ya mencionada en el apartado 8.7.

Dentro de su serie *Sexo*, eligen varios términos/conceptos sobre los que reflexionar y que exhalan ciertos contenidos críticos hacia el cristianismo. En *Perversión*, una mujer desnuda yace crucificada pero, paradójicamente, no existe cruz alguna; el lugar reservado a esta ha sido sustituido por un pene erecto que obliga a mantener bocabajo a la mujer. Para entender tal discurso es necesario saber previamente que “pervertir” significa invertir, voltear, volcar o dar la vuelta. Además, el término ha sido muy estudiado a lo largo de la historia para acotarlo y demarcarlo a la manera en que desease la persona que lo investigara. Desde el prisma de la siquiatria, se ha acordado que distingue una actitud o conjunto de fantasías o practicas relacionadas con el sexo, que no concuerdan con lo que la sociedad entiende por *normalidad*<sup>542</sup> en un determinado momento de la historia.

<sup>542</sup> La cursiva quiere explicitar la evidente transcendentalidad del concepto, ya que dependiendo del momentos histórico los parámetros para determinar a esta varían constantemente.



Pilar Albarracín-Antonio Altarriba/*Perversión*. Año desconocido

De este modo, *Perversión* plantea un juego simbólico conceptual en tanto que presenta como cruz a un pene erecto como arquitectura que sostiene bocabajo o incapacita a una mujer. Esta fotografía, por ende, podría tratarse de una metáfora de la religión cristiana, como máximo componente opresivo y represivo de la sexualidad, especialmente la femenina; aunque represiva con todas las sexualidades, específicamente se ensaña con esta, que es doblemente oprimida: por un lado por el cristianismo y por otro por la lógica del pensamiento patriarcal que desde todos los ámbitos organiza.

Dentro de un discurso mucho menos gráfico y simbólico se encuentran las ambiguas propuestas seleccionadas de Juan Pedro Trejo, quien dentro de su serie *Máscaras* propone estas tres fotografías. Con formato cuadrado y cierta solemnidad, retratan a personas en un claro y complejo vínculo con el imaginario religioso, pero nada está determinado, solo existen algunas claves en cada imagen que, como si del *punctum*<sup>543</sup> se trataran; lo que denota la posible perspectiva inconformista tanto por parte de la/el modelo como del autor, y la intención artística y discursiva con la que fue realizada.

<sup>543</sup> Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* establece la existencia del *punctum* y explica que este se trata de un detalle visual que, a modo de clave, señal o puerta, permite al público adentrarse en la propuesta de otro mundo subyacente que en un principio no había sido detectado. Esa clave altera todo el discurso de la fotografía al visibilizar la lectura alternativa que permanecía soterrada. En una fotografía puede haber uno, varios o ningún *punctum*.





Juan Pedro Trejo/Sin título. 2006

Las palabras del artista ayudan a conferir profundidad a las obras:

*“El Dios mistificador parece estar enfadado con el hombre y le ha negado la palabra. El gran don recibido por el ser humano tan solo sirve para comunicarse con sus semejantes y las invocaciones a la suprema autoridad parecen abocadas al fracaso del silencio como respuesta. ¿Pero es que acaso no fuimos hechos a su imagen y semejanza?”<sup>544</sup>*

Sobre un fondo negro absoluto se sitúa, centralmente, el cuerpo desnudo de una mujer de piel blanca. Ésta permanece hierática y mirando fijamente a la cámara a través de una metalizada y nada expresiva máscara negra; sorprende el nivel de inexpresividad general en la fotografía, en contraposición a la postura y acción de la modelo, que sostiene sobre su regazo la pequeña escultura de un Niño Jesús, más inanimado aún que ella. En primer lugar la imagen sugiere la idea de una quietud casi momificante, en la que se confronta el movimiento dinámico de la escultura y la rotunda postura estática del cuerpo, la escultura carnal; en segundo lugar, la interacción de la misma con la persona a partir de la acción de mamar o amamantar, genera un interesante conflicto visual. Podríamos decir que existe una alteración en las categorías del movimiento de cada elemento, o lo que es lo mismo, que el movimiento y actitud del Niño Jesús es el

<sup>544</sup> [www.elangelcaido.org/muestras/trejo/trejo.html](http://www.elangelcaido.org/muestras/trejo/trejo.html)

que correspondería a la modelo y viceversa. Todo ello, debemos unirlo a la generosa y protectora acción que supone el hecho de amamantar y que, en este caso, está exento de algún valor o contenido emocional, sentimental o fraternal.

Junto al Niño Jesús, también la máscara de la modelo, del negro impoluto que ya mencionamos, es quizás la segunda clave que como *punctum*, denota la existencia latente del discurso que se propone. Juan Pedro Trejo trata de configurar o, al menos, cuestionar al cristianismo, en tanto que ofrece la posibilidad de una virgen de cultura y conocimientos ancestrales: una Virgen María de piel negra. Incluso podría ser que tras la máscara no se oculte la Virgen sino la repudiada y expulsada del cristianismo –por no convencional– María Magdalena, quien en la imagen aparecería como amamantadora (y amante) de Jesús. De cualquiera forma, el fotógrafo sugiere la discordia que construye a esta figura o personaje y que la religión católica se niega a atribuirle.

En la segunda fotografía se repite el esquema visual de la anterior, con la diferencia de que el modelo retratado es distinto y por ello varía el discurso. En este caso se presenta un cuerpo masculino, de piel blanca, en actitud y postura de furia o rabia, que al mismo tiempo porta dos elementos o *punctum*: la cruz y la máscara.



Juan Pedro Trejo/*Sin título*. 2006



Antes de entrar a valorar las posibles referencias de estos, es imprescindible matizar que la expresividad de la fotografía recae única y exclusivamente en la postura corporal y características y particularidades del cuerpo que se muestra; se trata de uno muy fibroso y huesudo, que claramente viene a hacer una referencia simbólica hacia el cuerpo no canónico, periférico, marginado, dolorido o enfermo.

Este dato configura el discurso y genera la posibilidad de pensar que el modelo declara una molestia, inconformidad u opresión psíquica, física o espiritual, que está relacionada con la propia esencia y existencia del sujeto; además, de que la actitud de coraje contenido, lo explicita y confirma.

Sobre el cuerpo desnudo, y en el pecho del modelo, aparece, en miniatura, Jesucristo santificado; lo que bien podría significar que todo ello, el cristianismo y sus paradigmas, es algo que pesa, porta y lastima al cuerpo real que aparece en la imagen. O, dicho de otro modo, quizás la molestia de la que la fotografía habla está relacionada con la opresión que el cristianismo ejerce contra los cuerpos no convencionales, por ejemplo el que está relacionado con la homosexualidad. De ahí que, probablemente, el visibilizar un cuerpo escuálido quiera sugerir, por parte de Juan Pedro Trejo, un vínculo entre virus VIH, homosexualidad y religión, y la censura y rechazo que estos cuerpos sufren por parte de las creencias religiosas que cimientan la cultura occidental. Dicha censura podría estar siendo confesada abiertamente a partir de la máscara negra.



Juan Pedro Trejo/*Sin título*.2006

En tercer lugar, y manteniendo la coherencia técnica y visual ya comentada, se presenta un cuerpo femenino arrodillado, en actitud de espera pero con cierta predisposición, servicial pues. En este caso, la máscara que oculta la identidad de la modelo es de color dorado, lo que quizás plantea el carácter altamente puro y espiritual que se adscribe sobre los ángeles, por ser los mensajeros de Dios. Sobre el cuello, y de gran tamaño, cuelga un rosario de madera que, unido al detalle de que a través de la máscara se entrevén los ojos cerrados del personaje, probablemente quiera denotar desánimo, cansancio, fe o reflexión.

A continuación, Mapi Rivera propone algunas fotografías muy interesantes, ambiguas y complejas, que plantean un nuevo imaginario religioso a partir de la iconografía tradicional religiosa. Tanto en *Caro Factum est* como en *Concepti*, la artista recrea una atmósfera mística para abordar ciertas cuestiones religiosas. Victoria Cirlot escribe, a modo de explicación, de las siguientes obras:

*“En la cultura del Occidente europeo hay una historia privilegiada por encima de cualquier otra para narrar el misterio de la vida. Se encuentra en un texto sagrado y por tanto posee una elevadísima dimensión religiosa y teológica, pero albergando en su núcleo una enseñanza que trasciende los dogmas y las creencias, como se comprende desde la tradición mística.”*<sup>545</sup>



Mapi Rivera/*Caro factum est*. 2006

---

<sup>545</sup> [www.mapirivera.com](http://www.mapirivera.com)

La artista organiza que dos cuerpos femeninos sean los protagonistas, ambos cubiertos por telas de diferente color, que ayudan a conceptualizar a los personajes que están representando; la persona arrodillada –o un ángel– muestra una bola de cristal a la persona que hay de pie, o María; al tiempo que la presencia de las flores de lis configuran una versión personal de la tradicional iconografía de la Anunciación que Victoria Cirlot explica:

*“Si la doble naturaleza de Cristo se busca expresar mediante imágenes paradójicas, lo mismo acontece con la Virgen cuyo destino está sujeto a la ley de lo imposible. Por ello Cristo y la Virgen comparten los símbolos en la iconografía tradicional, en especial, la columna y la puerta. También el jarro con flores.”*

*Caro Factum est* representa el momento en que el ángel anuncia a María que gestará un bebé, María coloca las manos alrededor de la bola de cristal, quizás para ver premonitoriamente qué ocurrirá a continuación. En *Concepti*, es María la que soporta la bola y la enseña al ángel, que observa con atención. Pero en este caso, el ángel ve reflejo en la bola, por lo que quizás ella vaya a ser la propia persona concebida o alguien con semejantes cualidades a la misma.



Mapi Rivera/*Concepti*. 2006

Según la propia artista:

*“La virgen y el ángel coinciden en un espacio privado, en una habitación que es símbolo del cuerpo de María. La penetración del ángel en este espacio sagrado, simboliza la penetración de la luz en el cuerpo de la virgen. María es una mujer, representa al eterno femenino, a la diosa virgen.”*

En estas fotografías, Mapi Rivera está versionando, a su modo, lo que la religión cristiana promueve y, entre las variantes más significativas, encontramos que son dos cuerpos femeninos los protagonistas de dicha escena; por lo que la fotógrafa reivindica la existencia del cuerpo y sexo femenino en tanto que lugar donde acontece la gestación y nacimiento de todo ser, al tiempo que mediante el recurso de la bola parece rememorar la sabiduría de las sacerdotisas y brujas que antaño existieron, y que fueron las máximas conocedoras del misterio de la concepción.

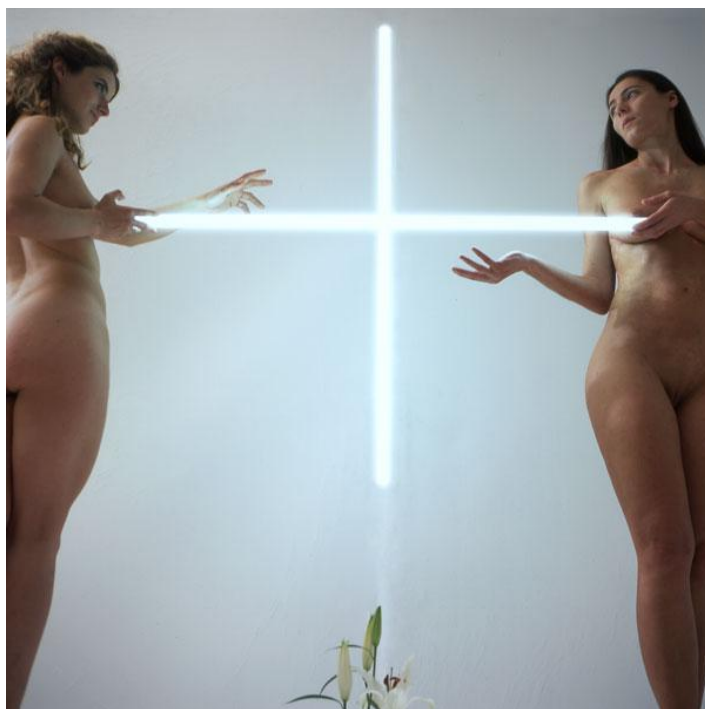
Según Victoria Cirlot:

*“En Anuntius la neutralidad del gris/blanco, más o menos iluminado, que a veces cede paso a tonos azulados contaminados por el manto azul que en una serie fotográfica se añade al cuerpo desnudo, proporciona un fondo indiferente para ubicar los cuerpos y el suceso. Un suceso que no ocurre ni aquí ni allá, ni en casa ni fuera de ella, ni en este mundo ni en el otro, parece querer decirnos.”*

En *Coniunctio lucis* los cuerpos y sexos femeninos, ahora completamente desnudos, están unidos o quizás separados por una cruz fluorescente. Se muestran uno de frente y otro de espaldas, sin ropajes ni físicos ni simbólicos, logrando que la protagonista total sea la mismísima desnudez. De nuevo unas palabras de Victoria Cirlot ayudan a comprender la escena, estableciendo un paralelismo entre los personajes y la trayectoria de la propia artista:

*“La desnudez de los cuerpos que se ofrece íntegra a la mirada del espectador, es claro indicio del proceso a la que la artista ha sometido tanto a su propio ser como a la tradición plástica que la precede. En efecto, su desnudez no sucede sin más. Los trajes que envolvían su cuerpo fueron “descosidos” hasta encontrar la desnudez en una serie de transformaciones semejantes a las de la mariposa, en una mutación de pieles que buscan encontrar al nuevo ser.”*

Lo que deja claro que la desnudez propuesta por la autora constituye una metáfora del imprescindible despojamiento de capas que ha de hacerse para llegar al interior verdadero de una/o misma/o, al tiempo que también puede entenderse como estado necesario para acceder a la purificación, la limpieza, el rito y catarsis necesarias para vaciar lo contenido y poder dar paso a ser de nuevo un contenedor. Las posturas alzadas de las manos significan la mística del momento, en tanto que les hace estar en conexión y apoyo mutuo.



Mapi Rivera/*Coniunctio lucis*. 2008

En palabras de Victoria Cirlot:

*“Elevados, erguidos, situados cada uno en los dos espacios que crea el fluorescente, uno frente a otro se miran como en un espejo si no fuera por las distintas posturas de los brazos que ya indican la comunicación recién establecida, el diálogo gestual.”*

En *Fructus ventris tui* de nuevo aparece el ángel, en este caso sorteando las leyes de la gravedad y sobre una atmósfera cálida y desconcertante, al mismo tiempo produce la aureola de luz que dará la santidad a María. Por su parte, ésta descubre su cuerpo sin vergüenza, culpa o temor. Toda la composición y estructuración de la imagen permite asimilar que el cuerpo y sexo desnudo es el lugar del acontecimiento natural y sobrenatural a partes iguales.

Finalmente, en *Ne timeas II*, como si de un desdoblamiento del mismo personaje se tratara, ambos cuerpos se comunican, al tiempo que la luz presente y omnipresente recrea una escena visionaria. “La luz concentrada en el hilo de fluorescencia que identificamos con un elemento iconográfico fundamental en la Anunciación: la columna.” La fotografía capta la esencia de la iconografía tradicional para presentar diversas posibilidades, todas ellas magníficas si se está en comunión tanto con el resto de personas como con la luz como camino.

*“La iconografía tradicional ha sido pues, “reducida”, para mostrar sólo la esencia. Eso es, me parece, lo que define la relación que mantiene Anuntius con las Anunciaciones tradicionales, al menos en lo que respecta al plano iconográfico.”*



Mapi Rivera/*Fructus ventris tui*. 2006/*Ne timeas II*. 2006

A continuación se propone *Crucifixión* de José Luis Armentia y *Pasión*, de Alfonso Alonso, donde ambos autores sugieren la cruz como estructura arquitectónica que compone la imagen; al tiempo que, el sexo/cuerpo femenino actúa de muy diferente manera.



José Luis Armentia/*Crucifixión*. 2010



Alfonso Alonso/*Pasión*. 2007

Sobre *Cruxifión*, Ramón Almela matiza:

*“La imagen emblemática del reciente trabajo de José Luis Armentia se alza provocativa e inquietante: un cuerpo femenino desnudo extiende sus brazos envueltos y sostenidos por una tela que hace de travesaño de una cruz figurada; evocación silente, muda corporeización trascendente del venerado sacrificio desde la visión irreverente masculina que convierte en religión la pasión amorosa.(...) Su obra se sitúa sutilmente en la ambigüedad provocativa rozando los contenidos eróticos, significación icónica y pulcritud formal.”*<sup>546</sup>

Observamos como, aunque el sexo/cuerpo femenino represente un sujeto, a la vista de determinadas personas, tan solo queda como elemento sustitutorio del auténtico protagonista: el varón. Lo que explica las connotaciones eróticas y compositivas que tanto fotógrafo como crítico, atribuyen a la imagen.

En el segundo caso, el centro de la cruz queda reservado para un sexo/cuerpo masculino que, sostenido, protegido y/o atendido por tres sexos/cuerpos femeninos colaboran en plantear, junto con el título de la obra, que la verdadera pasión de este Jesucristo *subversivo* es la relación carnal del protagonista con los sexos/cuerpos femeninos.

Finalizo este apartado con la transparente y explícita propuesta, a nivel discursivo, de Cintia Villavicencio, quien en *Búsqueda I, II y III* propone una secuencia fotográfica divertida, dinámica y subversiva, al presentar a una Virgen María que va despojándose de su túnica al tiempo que descubre su cuerpo y sexo, variando su actitud facial. En la primera imagen su semblante expresa concentración y atención; posteriormente se muestra desilusionada, decepcionada, desconfiada; y finalmente, con los ojos cerrados, alcanza el éxtasis al sentirse aliviada.

Según la propia artista:

*“Religión, sexualidad, naturaleza, infancia, el origen y la estructura de la vida y el mundo son temas que analizo en mi búsqueda. Recorro frecuentemente a la religión, introduciendo sutilmente en mi obra iconografía religiosa, para hacer reflexionar al espectador sobre las creencias existenciales, morales o espirituales desde un posicionamiento crítico de los órdenes establecidos.”*

La misma propuesta la lleva a cabo con Cristo, pero variando las connotaciones en función de la persona representada. En este caso, en la primera secuencia, aparece Jesús ataviado y caracterizado físicamente tal cual propone la iconografía clásica; en la segunda toma el protagonista se lleva la mano al cabello al tiempo que desaparece su blanca túnica; y finalmente se expone desnudo, mostrando con naturalidad su sexo, mientras agarra la cabellera que le identificaba y fuma un cigarro en un verdadero y alternativo estado de éxtasis.

---

<sup>546</sup> [www.joseLuisarmentia.com](http://www.joseLuisarmentia.com).





Cintia Villavicencio/*Búsqueda I,II,II*. 2011



Cintia Villavicencio/*Búsqueda IV,V,VI*. 2011

## 8.2 SEXOS RELATIVOS AL COLOR DE PIEL

Como investigadora he deliberado concienzudamente acerca de la manera más correcta de denominar al apartado siguiente, evitando el concepto *raza*; pues considero que ello sería caer de nuevo en una esencia racista que, además, no es sino otro invento intelectual –como lo es el género– para clasificar personas e insertarlas en una triste escala de valores, que fomenta y condiciona diferentes estratos sociales. Es por ello que recurrir a la palabra *piel* y no *raza*, hace hincapié en la diferencia desde lo físico, la

diversidad y diversión que esta conlleva, sin entrar en parámetros o juicios intelectuales que cuestionen, sin fundamento y desde el capricho, la psique, el modo de vivir, hábitos, costumbres o preferencias de las personas que tienen piel marrón, oscura, mestiza, tostada, mulata, negra, etc. Sencillamente *raza*, me parece una torpeza lingüística empobrecedora y déspota, que está sumamente enraizada en la cultura occidental y que a partir del lenguaje y logos, y de los planteamientos que de este derivan, han permitido a Occidente autosituarse en un lugar que no le pertenece. Configurando una realidad completamente falsa.

Pero en un intento por profundizar un poco más sobre tal cuestión, acudo al diccionario. Según la Real Academia de la Lengua *raza* significa:

1. Casta o calidad del origen o linaje.
2. Cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies biológicas y cuyos caracteres diferenciales se perpetúan por herencia.

En la primera de las definiciones podemos encontrar, en relación a *raza*, las palabras *calidad de origen*; lo que efectivamente demuestra una perspectiva racista en tanto que se supone una jerarquizada escala de categorías que aluden a diferentes partes del planeta Tierra, dando por sentado que unas son mejores que otras. Independientemente de cuáles sean los valores tomados para construir tal perspectiva; es decir, si ésta reflexión se hace a partir de los recursos naturales de un territorio, las vestimentas de las personas, el desarrollo, la música tradicional, las dinámicas de relación social, la comida, etc. no tiene sentido el (pre) establecer, como la cultura occidental plantea, diferentes calidades en el origen de las personas; y más teniendo en cuenta dos cuestiones: que nadie elige dónde nacer y que somos seres de un mismo ecosistema, todas y todos pues, imprescindibles.

La segunda definición confirma el carácter de subdivisión que anteriormente se planteaba e incorpora la idea de que *las diferencias se perpetúan por herencia*, algo que ha servido para refutar lineales paradigmas occidentales.

La diversidad del ser humano, como la de todas las especies del planeta, comprende un amplísimo abanico de posibilidades físicas; que unas/os ejemplares tengan más melanina que otras/os es igual de notable que la diferencia entre unos ojos marrones, negros, azules o verdes; o que sean rasgados, almendrados o redondos; los labios delgados o carnosos; las orejas redondeadas o puntiagudas... Sin embargo no encontramos sentido a que estas diversas posibilidades taxonómicas configuren la idea de diferentes razas; entonces no se explica que el color de la piel sea signo o significativo de todo un complejo y despectivo significado, debido a un afán diferenciador y no aglutinante. Así, diferir visiblemente entre características *raciales*, acarrea intrínsecamente caer en dimensionar, a modo de *valor humano*, a ejemplares de una misma especie. Además, la ciencia genética ha confirmado la invención de *raza* al

admitir que solo el 0,01% de los genes de una persona, corresponden con sus rasgos físicos.<sup>547</sup>

Por tanto, las razas no existen realmente y *raza* es una construcción social más, organizada por las comunidades que dominan la política y economía; y cuyo propósito es mantener el poder y estatus en una sociedad. Este punto de vista implica que ya que las razas no son reales ni biológicas, no merece la pena indagar e investigar las bases biológicas de cualquiera de las diferencias raciales que se establecen. De todos modos, se tienen en cuenta las palabras mencionadas por Nicholas Mirzoeff:

*“Las dificultades lingüísticas que encontramos al intentar referirnos a este tema sin usar una terminología racial indican la persistencia de los conceptos raciales en la vida cotidiana occidental.”*<sup>548</sup>

Una vez hecha la previa aclaración, en este bloque del archivo se compilan aquellas fotografías en que, desde una perspectiva social-ideológica, se representa a los sexos en vínculo con el tono de piel de la/el modelo retratada/o. No necesariamente ese matiz ha de ser el agente protagonista de la fotografía, sino que a partir de él se alude a ciertas fantasías exóticas, imaginaciones o sugerencias que, en contra de lo que en un principio pudiéramos pensar en relación a la carencia de significados, tienen sus raíces en ciertos paradigmas occidentales que consideran la diferencia como *lo otro* o una amenaza, y si atañe a la piel, toda piel que no sea blanca será objeto de *otra* particular mirada.

Por tanto, en estas fotografías se trabaja con el cuerpo y sexo como si se tratara de la representación social de una presencia física, pero también como representación de un concepto: “lo oscuro”, que aporta lo extraño, exótico, desconocido y, por no tratarse de lo tradicionalmente occidental, más cercano a lo salvaje. De este modo, el sexo unido al color de piel se convierte en símbolo o excusa para estructurar determinados mensajes que lidian con la diferencia y, desafortunadamente, no siempre desde una perspectiva honesta, sino muchas veces llevadas/os por un pensamiento banal e impune construido a partir de los prejuicios culturales de la sociedad occidental.

No obstante, muchas de estas fotografías traen a escena y visibilizan a quienes no están o casi nunca suelen aparecer y deberían, sencillamente, por formar parte de igual manera o más en la sociedad occidental actual, ya que las personas de piel oscura, en toda su diversidad, están ausentes visualmente en los medios, excepto por causas concretas de ámbitos como el deporte o la música, batallando cotidiana y constantemente con una realidad más cruda: la del racismo, que en el caso del sexo/cuerpo femenino se convierte en doblemente complicado, pues a este hay que sumarle el sexismo occidental común.

---

<sup>547</sup> Para consultar el artículo en concreto donde se menciona dicha información véase [www.ub.edu/penal/docs/geneticayraza.htm](http://www.ub.edu/penal/docs/geneticayraza.htm)

<sup>548</sup> Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Edit. Paidós Arte y Educación. Buenos Aires, 2003. pág. 243

Así, las representaciones de la piel y sexo en el archivo glosadas, actúan como herramienta para la crítica o afianzamiento de las representaciones dominantes que generan diferentes tipos de exclusión. Pero antes cabe constatar cómo y de donde vienen algunos de los paradigmas que legitiman la perspectiva humana sobre la que nos centramos.

Persiguiendo hacer un breve rastreo a lo largo de la historia occidental sobre los orígenes de tales paradigmas, a continuación se revisarán algunos de los acontecimientos históricos que más han colaborado en el carácter de dicho pensamiento.

La teórica Sophie Bessis (2002) aporta múltiples explicaciones que permiten hacerse una idea al respecto; comienza lanzando en el prólogo una pregunta que tardará aproximadamente cuatrocientas páginas en contestar: “¿De qué historia saca Occidente la fuerza y la seguridad para afirmar su derecho a regir el mundo?”<sup>549</sup>

Ella se centra en el año 1492, cuando comienza la colonización española, al *descubrir* el continente americano; pero destacando que ya antes las personas del continente africano lo conocían. Esta etapa occidental, a la que curiosamente se le denomina *Renacimiento*, coincide con un resurgir ideológico que engloba la doble dinámica de exclusión y toma de posesión, y para ello se apoya en la invención de una serie de mitos que cada uno implica y refuta un rechazo humanista.

En primer lugar nos encontramos con el mito de que el origen de Occidente es exclusivamente grecorromano, falacia que entre otras cosas implica la expulsión de los orígenes orientales y no cristianos de la civilización europea, la reapropiación ilegítima del prestigioso legado de la cultura egipcia, en cuanto a ciencia y religión se refiere, y la conversión al monoteísmo de todos los conocimientos y postulados, mérito que debemos al Islam occidental; es decir, a personas de la cultura árabe y residentes en Occidente, que fueron quienes construyeron el puente necesario para traducir los conocimientos africanos a las necesidades occidentales.

El segundo mito designado por Sophie Bessis es el de la cristiandad y la pureza de la raza, concebido para legitimar la conquista de América y que organiza la invención del concepto *raza*, que surge de la necesidad de establecer jerarquías en la especie humana. Este falso mito, según la autora, supone el segundo gran genocidio de la época<sup>550</sup> y la configuración de una ideología dominadora, que se ancla en la Razón y la supuesta *superioridad* del conquistador, obsérvese que no de la conquistadora. Pero para llevar a cabo dicha empresa, simultáneamente los colonos españoles se apropian de mano de obra africana, por lo que el pensamiento de la supuesta *inferioridad* se arguye para legitimar del modo más autócrata la esclavitud. Al tiempo que ésta es aceptada sin

---

<sup>549</sup> Bessis, Sophie. *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Edit. Alianza ensayo. Madrid, 2002. pág. 13

<sup>550</sup> El primer genocidio del que apenas se tienen datos es el de la quema de brujas por parte de la Inquisición, ya comentado anteriormente.

demasiado conflicto, contradicción o dudas ya que viene autorizada por la Biblia y los Evangelios.

Así, como bien matiza Silvia Federici (2011):

*“En la década de 1540, en la medida en que el crecimiento de la cantidad de mestizos debilitaba el privilegio colonial, la raza fue instaurada como un factor clave en la transmisión de propiedad y se puso en funcionamiento una jerarquía racial para separar a indígenas, mestizos y mulatos y la propia población blanca.”<sup>551</sup>*

Además, dentro de esta separación, de carácter racial de las personas, cabe recalcar que las mujeres de piel negra constituyeron una nueva clase social, puesto que fueron convertidas en esclavas de campos de trabajo por la colonización, y al mismo tiempo lo eran de sus compañeros, ya que estos fueron adoctrinados por los colonos para dominarlas física, psíquica, sexual y espiritualmente.<sup>552</sup> Pero fueron ellas las que, como matiza Silvia Federici, en tal inhumana situación de existencia plantaron una semilla que aún lucha por brotar:

*“[Las mujeres africanas y criollas] No solo crearon las bases de una nueva identidad femenina africana, sino también las bases para una sociedad comprometida - contra el intento capitalista de imponer la escasez y la dependencia como condicionantes estructurales de vida- en la reapropiación y la concentración en manos femeninas de los medios fundamentales de subsistencia, comenzando por la tierra, la producción de comida y la transmisión inter-generacional de conocimiento y cooperación.”<sup>553</sup>*

Muchas de ellas, desde su condición de esclavas, hicieron posible la transfusión de información y conocimientos entre unas culturas y otras. Es el caso, en concreto, de Malinche, en México. Malinche -cuyo nombre original era Malinalli Tenépatl-, era una esclava cedida numerosas veces de un varón a otro. En 1519 se convirtió en intérprete de Hernán Cortés al ser regalada a éste, junto con 18 mujeres más, un juego de mantas y diversas piezas de oro; Cortés descubrió que Malinche hablaba náhuatl y también dominaba el maya. De este modo pasó a traducir estos dos idiomas y pronto aprendió el castellano, por lo que se convirtió en una persona de valor debido a sus capacidades expresivas, que facilitaba las negociaciones entre colonos y colonizadas/os; pero siempre manteniendo su estatus de esclava. Sin embargo, pasó a la historia sentenciada como la traidora que vendió a su propio pueblo, al asesorar a los colonos sobre los hábitos sociales de las personas nativas. No se tiene en cuenta que, como esclava, fue forzada y obligada a hacer lo que sus amos ordenaban; el trato injusto que de por vida recibió perdura hasta el presente, puesto que incluso después de muerta, se la acusa de

---

<sup>551</sup> Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Edit. Historia9. Traficantes de sueños. Madrid, 2011. pág166

<sup>552</sup> Silvia Federici explica que los esclavos africanos no tenían una actitud de dominación patriarcal sobre sus compañeras, sino que fueron alentados a esto por los colonizadores, como estrategia para que se sintieran empoderados.

<sup>553</sup> Federici, Silvia. Op. cit., pág176

jugar un papel importante en la Conquista, sin empatizar sobre su constante vida de *estar entre la espada y la pared*.

Pero la Conquista no solamente conllevó la colonización de tierras, culturas, espiritualidades e infinitos etc. sino que también estableció e impuso mediante la imagen, que perdura hasta nuestros días.

Primeramente la conquista fue llevada a cabo en dos direcciones, desde una perspectiva de lo práctico: el sometimiento de aborígenes y comunidades indígenas e indias de América; y el transporte de personas del continente africano, empleadas como mano de obra en campos de trabajo. Claro está que la envergadura de tal barbarie incorpora el robo y exterminio espiritual, existencial, cultural, etc. Pero, además, la Conquista incorporó la colonización mediante la imagen, a la que me refiero, debido a que al tiempo que se establecieron categorías raciales -a nivel lingüístico y conceptual- para separar y controlar a la población: se designaba a la piel negra como identidad apta para la esclavitud. Y, paradójicamente, los nacimientos de criaturas de piel mestiza evidenciaban y confirmaban los abusos sexuales y violaciones a los que estuvieron expuestas esas mujeres por parte de los propios colonos.

Esta confrontación de rechazo y posesión sexual al mismo tiempo, consiste, particularmente, en lo que conocemos como fetichismo. La mirada fetichista necesitó de un soporte aleccionador para ello: la fotografía.

Una vez que no fue necesario el estudio fotográfico para retratar a las personas, esta disciplina se lanzó también a conquistar el mundo, obviamente, como consecuencia del afán colonialista europeo y la expansión americana. De este modo, comenzaron a producirse daguerrotipos de personas de diferentes orígenes y pieles que procedían de la curiosidad antropológica con raíz etnocéntrica. Así, la fotografía dio su salto hacia lo científico y pasó a ser herramienta de estudio en forma de catálogos o en museos. Lo que implicaba la inserción de *lo otro* en la imagen. Lo otro, lo ajeno, lo diferente, lo exótico, lo desconocido y extraño, lo salvaje, se transformó en objeto de estudio y la fotografía sirvió como utensilio para el registro y archivo documentado que aseguraba, no como los textos o dibujos que podían incorporar la imaginación o subjetividad de la persona estudiosa, la veracidad de las y los ejemplares estudiados; ya que si existía un retrato, existía la realidad, lo estudiado.

Por su parte *lo otro*, al convertirse en objeto de estudio, era descontextualizado de su contexto original al tiempo que codificado desde la perspectiva occidental en un nuevo imaginario o contexto específico, donde se le observaba a partir de una perspectiva escrutadora que implicaba la diferencia. Así, al retratar desde y con distancia a la persona, se le otorgaba *otro* lugar simbólicamente. El cuerpo y sus particularidades, ornamentos culturales, indumentarias y accesorios de tradición servían para señalar y registrar cualquier ínfimo detalle de la diferencia. Tal perspectiva se desarrolló en todos los planos de la psique occidental, siendo especialmente extendida hacia lo científico y lo artístico.

La mirada fetichista y cosificadora, desarrollada en esta época, era origen y consecuencia al mismo tiempo de las necesidades culturales de Occidente por afianzar y recordar, con perseverancia, el discurso de la inferioridad de la piel negra. Por lo que, poco a poco, el orden religioso que imperaba en la colonización fue dejando paso a la exactitud de lo científico, manteniendo siempre como centro nuclear al *varón*.

Así, hacia el año 1810, se desarrolló un ejemplo de la investigación científica occidental que incorporaba e ilustra la mirada fetichista con las connotaciones racistas mencionada; ya que sirvió para confirmar la anomalía del cuerpo femenino africano. Saartje Barrtman, denominada como Venus de Hotentote por la ciencia occidental, pertenecía al pueblo Khoi y poseía unos glúteos gigantes. Jamás fue tratada como una persona sino siempre como una anormalidad, desde la curiosa perspectiva científica de los investigadores occidentales; que consiguieron trasladarla a Londres como muestra del *eslabón perdido* y la anormalidad del cuerpo africano. Años más tarde, cuando Saartje Barrtman murió, la comunidad científica le diagnosticó, a la manera y desde la perspectiva occidental, que sus nalgas eran en realidad un colosal clítoris; supuestamente, fruto de su lascivia sexual. Este caso sirvió para extrapolar tales paradigmas a todas las mujeres africanas:

*“Los genitales de Baartman se convirtieron en un fetiche que testificaba la existencia de una importante diferencia racial y de género que, hasta cierto punto, se sabía que era falsa pero que sin embargo se defendía de forma dogmática. (...) Aunque la biología no siempre ha dado argumentos firmes contra el mestizaje, la moralidad siempre ha contado con ella para llenar el vacío.”*<sup>554</sup>

La alucinación por Saartje Barrtman y las mujeres de África procedía de lo que Robert Young (1995), designó como “un deseo ambivalente e impulsivo en los más profundo del realismo: una atracción libidinosa compulsiva, negada por una igual insistencia en la repulsión”.<sup>555</sup>

Las palabras mencionadas adquirieron tal valor que provocaron años más tarde que al preguntar al psicoanalista Sigmund Freud sobre el funcionamiento y transcendencia de la sexualidad femenina; éste admitió su completa ignorancia describiéndola como el “Continente Negro.” Por tanto, el continente africano, en general, y las mujeres de piel negra africanas, en particular, pasaron a convertirse en “las misteriosas fuerzas de la sexualidad femenina para los hombres europeos.”<sup>556</sup>

Pero las tomas fotográficas de cuerpos de piel diferente también fueron motivo de estudio desde la corriente artística, por lo que los artistas, mediante sus obras, provocaron otra proyección de la piel diferente como objeto de deseo exótico y extraño; que, finalmente, terminó por introducirse en los museos de arte legitimado. Por ello:

---

<sup>554</sup> Mirzoeff, Nicholas. Op, cit., pág. 246, 247

<sup>555</sup> Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, culture and Race*. Londres, Routledge, 1995.

pág149

<sup>556</sup> Mirzoeff, Nicholas. Op, cit., pág. 250



*“A mediados del siglo XIX las clasificaciones en función del sexo y la raza eran un tema clave para los artistas del continente americano, donde todavía se forcejeaba con la esclavitud, mientras que la mayoría de países europeos ya la habían abolido de forma gradual.”*<sup>557</sup>

Además, a esto hay que añadir el auge de la prostitución en esa época, pues a mediados del siglo XIX las mujeres de sangre africana eran vendidas y/o consumidas como “mujeres exóticas.” Nicolas Mirzoeff (2003), explica:

*“El motivo de este alto precio era el escalofrío sexual que generaban estas mujeres en los hombres blancos, quienes encontraban excitante lo que el historiador teatral Joseph Roach denominaba “la dualidad del sujeto: blanco negro, niña mujer, ángel y muchacha. Aquí la mirada (masculina) podría haberse expresado respondiendo a la dualidad de la mujer liminal. Se convirtió en algo común referirse a estas mujeres como seres trágicos, atrapados entre dos mundos.”*<sup>558</sup>

En los artistas confluía la doble mirada fetichista y cosificadora, en tanto que solían contratar los servicios de mujeres de piel negra, tostada, morena, bronceada, etc. tanto para el placer sexual como para que accedieran a ser pintadas o fotografiadas artísticamente.

Así, pues, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con el movimiento artístico del Primitivismo encontramos muchos de los aspectos a los que me refiero, en tanto que se conoce por este nombre a la corriente, paradójicamente ya considerada del “arte moderno”, que experimenta e investiga sobre expresiones antiguas o no occidentales, y dentro del concepto de Arte establecido por la propia cultura occidental.

El arte primitivista adopta e incorpora formas, expresiones y signos culturales no occidentales, que fueron mutando entre una perspectiva de lo simbólico, imaginativo y terrenal, para desembocar en un punto de vista *naif* de lo ancestral. Es decir, los artistas de occidente recurrieron a esta estética, considerada más salvaje y primitiva, para provocar al mismo tiempo la ruptura y reinención del arte de tradición europea, puesto que la revolución de planos, desde lo técnico, la elección de los temas e incluso el acto de pintar tan novedosos, originarían el movimiento cubista. Por el camino, y mediante la poesía y literatura, la música, máscaras tribales, etc., los artistas fueron nutriéndose de este nuevo imaginario al tiempo que le conferían de la belleza, exotividad, pureza y carácter de lo salvaje que percibían de los diversos imaginarios indígenas. Esto fue lo vertido tanto en sus obras como en las modelos que elegían para las mismas, y lo que, finalmente, pasó a/desde los Salones y museos, a conferir algunos de los aspectos que implican, a día de hoy, la *piel de color*<sup>559</sup> en la sociedad occidental.

---

<sup>557</sup> Ibídem

<sup>558</sup> Ibídem

<sup>559</sup> Esta cursiva hace alusión a las identidades negras que argumentan que, sus pieles negras tienen color a diferencia y para diferenciarse de la lógica occidental racista que les llama *de color* desde una cortesía que en realidad oculta prejuicios. Por ejemplo la poeta y cantante Victoria Santa cruz en su poema *Me gritaron negra* implora: “De ahora en adelante no quiero alaciar mi cabello y voy a reírme de aquellos

Otro acontecimiento histórico que fomentó las connotaciones racistas sobre la piel negra fueron las investigaciones de Charles Darwin, pero, especialmente fue el denominado darwinismo social lo que planteó la aplicación de sus hipótesis al ámbito de lo social.

En 1859, Darwin publicó *El origen de las especies*, que más tarde se convertiría en teoría fundamental de la biología evolutiva. En su publicación, el científico manifestó que las generaciones de las diferentes poblaciones de seres vivos evolucionaban por medio de la denominada *selección natural*; es decir, que en la adaptación de estas al medio, residía principalmente la posibilidad evolutiva que permitía la no extinción frente a otras especies no adaptadas. De aquí emana el mencionado darwinismo social que tomaría fuerza a finales del siglo XIX y principios del XX, como teoría social que implicaba la conversión de las aplicaciones darwinistas a paradigmas humanos. El darwinismo social estaba fundamentado en la supervivencia del ejemplar que desarrolle mejor adaptación y al mismo tiempo esto se concibe como evolución social; lo que admite, desde esta perspectiva, que la selección natural pueda ser una herramienta para manejar a la especie humana en base a lógicas competitivas que radican en aspectos raciales, de género, clasistas, sexuales, etc. Por lo tanto, se favorece la eugenesia<sup>560</sup> como arma de control identitario humano, en tanto que se organiza como método de *selección* de la especie humana, sin tener en cuenta o teniéndola desde una dudosa perspectiva, el conjunto de desiguales parámetros sociales y/o políticos que se verterían sobre los diversos colectivos humanos, previsto como método de evolución social y biológica.

Tales paradigmas provienen de los postulados darwinistas y es preciso revisar algunos de los comentarios compartidos por el científico para asimilar su estructuración de conceptos humanos, así como lo que entiende y se fundamenta a partir de esto, al respecto del desarrollo y lo desarrollado en la especie humana:

*“En cuestión de siglos, es casi seguro que las razas civilizadas del hombre exterminarán y reemplazarán a las razas salvajes en todo el mundo. (...) La ruptura entre el hombre y sus aliados más cercanos entonces será más amplia, porque intervendrá en el hombre un estado más civilizado, como podemos esperar, incluso que el de los caucásicos, y algunos monos tan inferiores como el mandril, en lugar de como ahora [pasa] entre el negro o el australiano y el gorila.”<sup>561</sup>*

La búsqueda por el hombre civilizado -obsérvese que no menciona la especie humana incorporando a los diversos sexos, sino que organiza al hombre como representante de toda ella- incorpora la jerarquización de unos/as a otras/otros sin

---

que por evitar, según ellos, algún sin sabor, llaman a los negros gente de color. ¿y de qué color? Negra, negra, negra...”

O un buen compañero mío, de piel muy morena matiza que no es que él sea negro, sino que está tostado a diferencia de las personas de piel blanca que están (mos) crudas.

<sup>560</sup> Según la RAE “Aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana.”

<sup>561</sup> Darwin, Charles. *El origen de las especies*. Parte I. Edit. Extramuros. Sevilla, 2009. pág. 54-55

responsabilizarse de que tal paradigma jerarquizador responde realmente a parámetros culturales y no de la propia naturaleza. Ya que, desde esta perspectiva humana, el principio mismo de lo que se entiende por desarrollo no incorpora la igualdad entre diversas personas de diferentes tonos de piel, sexo, género, clase, cultura, etc. sino que establece la competencia entre ambas/os, al tiempo que desiguala estableciendo privilegios a determinados y determinadas personas -de piel blanca y nativas de Estados Unidos y Europa- alejándose de constituir parámetros equitativos para todas. Con estas palabras, Darwin manifiesta que la erradicación de lo que él denomina *razas salvajes* pondría un estado más *civilizado* en la especie:

*“Existe en las sociedades civilizadas un obstáculo importante para el incremento numérico de los hombres de cualidades superiores, (...) que los pobres y holgazanes, degradados también a veces por los vicios se casan de ordinario a edad temprana, mientras que los jóvenes prudentes y económicos, adornados casi siempre de otras virtudes, lo hacen tarde a fin de reunir recursos con que sostenerse y sostener a sus hijos. (...) Resulta así que los holgazanes, los degradados y, con frecuencia, viciosos tienden a multiplicarse en una proporción más rápida que los prósperos y en general virtuosos (...) En la lucha perpetua por la existencia habría prevalecido la raza inferior, y menos favorecida sobre la superior, y no en virtud de sus buenas cualidades, sino de sus graves defectos.”*<sup>562</sup>

Parte de los valores que en estos paradigmas se están manejando son los que posibilitaron que, a día de hoy, el alto grado de racismo sumergido y emergente sea el que es, al tiempo que sorprende lo que apenas se han modificado.

Finalmente, cabe mencionar el nazismo como régimen totalitario que (in) directamente cooperaría con los valores que en Occidente se adscriben sobre la piel negra. Éste, que duraría desde 1933 al 1945, fue un régimen político cuya ideología situaba como premisa esencial la denominada política de higiene racial, en pos de una búsqueda por la pureza de la raza humana. En realidad, las muertes y bajas perpetradas por la I Guerra Mundial (de Occidente) provocaron el descenso de personas de origen ario; lo que fue el detonante para que Hitler estructurara el nazismo, fundamentándose en los anteriores valores del darwinismo, adoptando, además, la eugenesia como pilares del mismo.

Así, tres siglos después del primer acontecimiento revisado, el colonialismo, dichos valores se han extrapolado a todos los ámbitos que configuran la sociedad occidental. Filosofía, ciencia, medicina, economía, antropología, religión, etc., abogan por la genialidad de la piel blanca en un intento por consumir el pensamiento de que la piel negra es propia de salvajes; esto explica que cierto sector del ámbito científico todavía se esté encargando concienzudamente de (de)mostrar que el tamaño del cerebro es directamente equivalente a la claridad de la piel de la persona. Aunque estos argumentos puedan parecer desfasados o demasiado férreos, en 1994 se publicaba *La curva de la campana*, donde dos investigadores estadounidenses articulaban que las

---

<sup>562</sup> Darwin, Charles. Op, cit., pág. 186

personas de piel negra eran, de manera hereditaria, menos inteligentes que las de piel blanca. Lo peor del dato es que el libro resultó un éxito en ventas.<sup>563</sup>

Partiendo de este breve rastreo sobre los orígenes de dichos pensamientos y sin poder extenderme más sobre ello, procedo a revisar cada una de las fotografías en las que se presta especial atención a la piel y, simultáneamente, juega un papel importante el sexo que aparece. O, dicho de otro modo, piel y sexo son los factores que van a determinar el cariz de los siguientes discursos ideológico-artísticos.

En primer lugar, se presentan algunos retratos pertenecientes a la propuesta de Isabel Muñoz, artista que se desarrolla a caballo entre la fotografía documental y la de reportaje<sup>564</sup>. Sin pretender abordar de lleno todo su trabajo, considero imprescindible mencionar sus fotografías por diversos aspectos; pues su particular dinámica de trabajo conlleva que la artista retrate, en platós improvisados, a indígenas a las/los que investiga visualmente. Esta labor, que implica un claro ejercicio de selección y sincretización de los cuerpos con los que se encuentra, le lleva a ofrecer un discurso artístico ideológico que, de manera consciente o no por parte de la autora, comporta cierto impacto en la sociedad occidental del presente.

De algún modo, la mirada que Isabel Muñoz aplica en sus fotografías -el disfrute y recreación visual sobre cuerpos y pieles diferentes a las nativas de occidente, los rituales estéticos, la ornamentación de otras culturas y otro modo de configuración de la identidad- se explica mediante sus tomas. La artista, desde cierta distancia fotográfica y visual, simboliza la distancia real entre ella, su mirada y el sujeto retratado. Inevitablemente, existe un carácter invasor en la acción fotográfica llevada a cabo y, además, se argumenta como elemento clave el color de las pieles retratadas. Es decir, nunca la situación se produciría a la inversa, alternando o enrolando a las personas participantes, porque no suele ocurrir que las personas indígenas tengan necesidad de fotografiar a las blancas o, al menos, a partir de dicha perspectiva. La cultura occidental tiene una amplia memoria y tradición en cuanto a fotografiar a culturas indígenas, nativas de la selva, del desierto o cualquier hábitat; como si ser europea o europeo nos concediera cierta potestad simbólica y fotográfica sobre las personas que conviven en ecosistemas diferentes a los occidentales.

---

<sup>563</sup> Esta información está directamente sustraída de Sophie Bessis en *Occidente y los otros. Historia de una supremacía*. Edit. Alianza ensayo. Madrid, 2002. Pag 91

<sup>564</sup> No incorporo tomas fotográficas del excelente trabajo de Cristina García Rodero por considerar que ésta trabaja a partir de la fotografía documental o “fotografía encontrada” y, el archivo fotográfico que esta tesis incorpora consiste únicamente en compilar y analizar “fotografía preparada.” Sí agrego parte de las propuestas de Isabel Muñoz puesto que en ellas la artista ha improvisado un plató y con ello, la intención de la toma conlleva una perspectiva artística-discursiva diferente a la de la instantánea fotográfica que persigue captar la realidad que rodea a la artista.



Isabel Muñoz/Etiopía. Año desconocido

Isabel Muñoz no es la primera en producir estas imágenes que, voluntaria o involuntariamente, conllevan un pensamiento preestablecido acerca de estas culturas, pieles y personas, bajo conceptos que se asignan a la piel negra: lo exótico, desde un enfoque erótico y sexualizador; lo salvaje, como algo negativamente más terrenal y menos estructurado hacia el pensamiento; lo vivencial y experiencial, más que lo razonado; etc.

Con estas reflexiones no se está juzgando la calidad técnica ni formal, ni humana, de las fotografías presentadas; sí la discursiva, pues tal y como está siendo la trayectoria de la cultura occidental, estos trabajos, de una u otra forma, afianzan o tienden a reforzar los mitos occidentales comentados con anterioridad.

Así, el crítico José Luis Calderón, al respecto de la exposición de la artista *Danzas y ritos*, mencionaba:

*“Ha recorrido los cinco continentes en busca de la belleza por las etnias y entornos más diversos, y es ahora su obra fotográfica el espejo más perfecto en el que esta se refleja por todo el mundo. Nos embauca nuevamente en su personal universo creativo a través de su última serie, Danzas y Ritos, (...) de su (...) viaje a Papúa Nueva Guinea, uno de los territorios insulares más vírgenes del Pacífico oriental, que de manera más indemne ha conservado su idiosincrasia, sus costumbres, su indumentaria; danzas y ritos.*

La muestra (...) con solemnidad y respeto, ausculta estas tribus primitivas, ataviadas con sus mejores adornos, cuyas tradiciones apenas han evolucionado desde

sus más antiguos ancestros, de más de 40.000 años de antigüedad, y cuya diversidad natural y cultural (más de 800 lenguas habladas), contrasta con la pobreza y precariedad en la que viven.”<sup>565</sup>



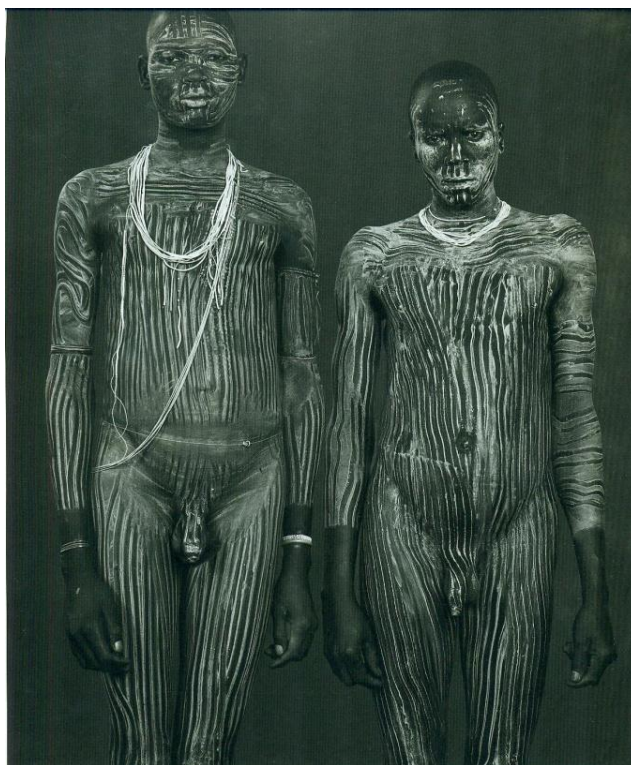
Isabel Muñoz/Etiopía. Año desconocido

Finalmente, sobre las fotografías específicas de Isabel Muñoz que aquí se presentan, cabe destacar que no se halló ninguna en que apareciera el retrato o representación del sexo femenino de forma implícita o explícita. Únicamente se encontraron tomas del sexo genital masculino, lo que da qué pensar: o no es del interés de la fotógrafa o le fue imposible retratarlo al negarse las modelos; sea como fuere, este aspecto se argumenta como diferencia sexual en cuanto a la estructuración conceptual de los diferentes órganos genitales a los que se refiere. Por otro lado, las fotografías aquí expuestas permiten observar el concepto de identidad masculina en las culturas no occidentales, pero no ahonda ni explica sus creencias, espiritualidad y decisiones al respecto. Por ejemplo, al verlas no sabemos si la identidad que forjan los protagonistas es solo una, cerrada y determinada, o si se conciben en base a otro tipo de paradigmas que les llevan a problemáticas diferentes a las occidentales. Ocurre que, sin discurso

---

<sup>565</sup> [nicolamariani.es/2012/03/16/isabel-munoz-danzas-y-ritos-por-jose-Luis-calderon/](http://nicolamariani.es/2012/03/16/isabel-munoz-danzas-y-ritos-por-jose-Luis-calderon/)

voluntario por parte de Isabel Muñoz, sus fotografías son engullidas por la lógica imperante occidental y formulan por sí solas un discurso de extrañeza, desconcierto, capricho, exotismo y belleza sobre los individuos retratados; valores todos ellos generados de la perspectiva arrogante e ignorante de la cultura occidental.



Isabel Muñoz/Etiopía. Año desconocido

A continuación se presentan dos fotografías de Rafa Montesinos, donde aparece un cuerpo y sexo femenino desnudo, de piel negra y en cuclillas sobre un paño arrugado. De su cuello pende una argolla que más tarde se bifurca en dos cadenas que desembocan bajo sus zapatos de tacón; la modelo está retratada en un no-contexto, no lugar o espacio, que tiñe a toda la fotografía de cierto carácter de confusión, como si se tratara de una visión, un delirio o una fantasía morbosa. También ayuda a ello la técnica empleada, que pretende deteriorar la imagen, agredirla y que suscite agresividad simultáneamente, por lo que se están barajando valores sadomasoquistas.

En ambas imágenes, la postura de la modelo pretende acercarla al terreno de lo salvaje, de lo animal, mostrándola como si fuese una fiera, haciéndole perder sus connotaciones de humana. Su actitud, como si se tratara de un ser monstruoso, una zombi o una harpía, juega al mismo tiempo con tratarse de una mujer amarrada y presa, pero lasciva, perversa sexualmente, incluso perversa. La argolla que cuelga de su cuello, a modo de collar perruno la une con los tacones, de modo que esto la obliga a no poder levantarse, incorporarse o erguirse, lo que la reduce, forzosamente, a la condición de bestia, ya mencionada.





Rafa Montesinos/*Sin título*.2005

Es necesario detectar que no es casualidad que el sujeto retratado en esta actitud sea un cuerpo-sexo femenino y, en segundo término, de piel negra; pues esto posibilita que los contenidos con los que se está tratando sean precisamente los que son, ya que de ser de otro modo no se toleraría por denigrante. No significaría lo mismo si se colocara a un varón y menos si su piel es blanca. Posicionando un cuerpo femenino de piel negra se está expresando, explícita o implícitamente, toda una lógica discursiva que gira en torno a que la piel negra, a diferencia de la blanca, es anterior al homo sapiens; es decir, que anda a caballo entre lo salvaje, lo animalesco y lo poco evolucionado. Al mismo tiempo, estas fotografías incorporan todo un imaginario de esclavitud asociado a las personas negras, que fundamentalmente la cultura occidental ha desarrollado a nivel global para poder ejercer la opresión y dominación sobre las diversas culturas no occidentales.

Finalmente, podemos concluir que la desnudez de la modelo, la depilación de su sexo, la mirada, lengua y actitud, el contexto no espacial donde se encuentra, la presencia de las cadenas que la someten a no evolucionar, abogar por sus derechos y desarrollarse, etc., confiere a la imagen un carácter altamente nocivo; tanto para la modelo retratada como para el público sobre el que impacta. Ya que no se aprecia, en matiz alguno, la denuncia por parte del fotógrafo ante dicha situación, sino cierto agrado en la producción de la fotografía; pues adopta aspectos propios del formato pornográfico, lo que denota que el autor únicamente perseguía la producción de algo morbosamente sexual, sin ápice de crítica, autocrítica o reflexión. Esto suele ocurrir en el caso de un varón que, sin deconstruir sus valores, prejuicios o raíces, perpetúa lo que

le llegó, por inconsciencia o profesión, lo que le lleva a producir una imagen exclusivamente para otro varón, que está aún más lejos de realizar su viaje personal.



José Manchado/*Soy la leche*. Año desconocido



Frederick Garrido Vilajuana/ *Sin título*. Año desconocido

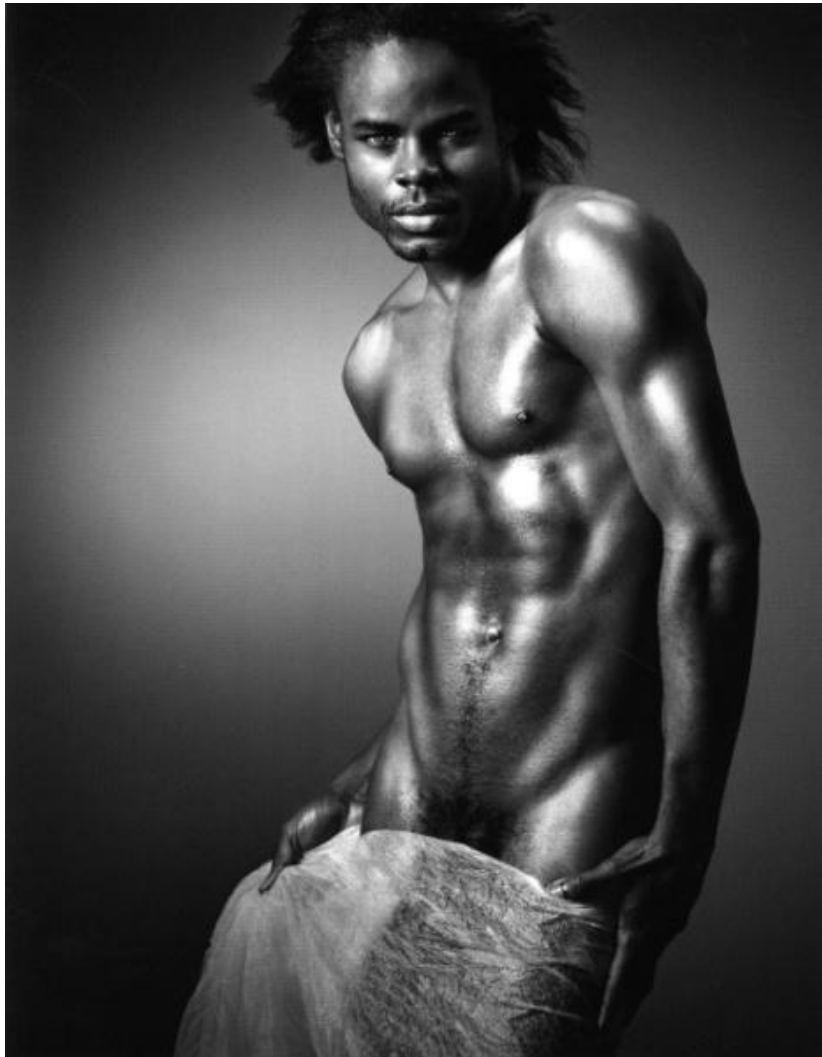


Jordi Morgadas/*Sin título*. Año desconocido



José Luis Irigoien. Título desconocido. Año desconocido

A continuación se muestra una fotografía realizada por Salvador Martínez Crespo, quien sobre un fondo gris, blanco y negro, también juega a colorear con dichas tonalidades los músculos y volúmenes del cuerpo del sujeto; el aceitado modelo de piel negra y mirada sugerente y profunda, oculta su sexo bajo un plástico. Otra vez, la toma fotográfica ensalza los valores de exotismo y disposición sexual que la mirada occidental suele adscribir a las personas de culturas no occidentales, y la clave para potenciar ese significado deviene a partir del tono de piel.



Salvador Martínez Crespo/*Sin título*.2009

Por su parte, César Lucas, en *Wallraf-Richartz Museum*, propone esta interesante fotografía donde asistimos en primer plano a un cuerpo femenino desnudo, en contraposición a otro masculino vestido. Las manchas de pintura blanca o yeso en el espacio, y las ropas del único personaje que mira al público, denotan algunas cuestiones a destacar: por un lado contrasta la desnudez de un cuerpo frente a la vestimenta del otro, el personaje vestido está a su vez manchado de la materia blanca y se coloca justo

en la arista o vértice del espacio encuadrado, lo que le otorga el papel protagonista; a diferencia del personaje femenino, que, a pesar de estar desnudo y situarse en primer plano, carece de protagonismo alguno. Su mirada perdida, actitud de decepción, junto con la pose, la configuran como modelo artística, exenta de subjetividad, de poder activo o creativo: es el ente pasivo de la fotografía; ya que tal y como está compuesta la imagen, queda reducida a mero objeto y símbolo. Es decir, una vez más el sexo femenino, en este caso de piel negra, se ha desnudado para ponerse al servicio del arte occidental. Por ende, el protagonista se posiciona como el artista, el héroe con potestad infinita para hacer y destejer como se le antoje, ya que el *fin justifica los medios*.<sup>566</sup>



César Lucas/Wallraf-Richartz Museum. Año de realización desconocido

De esta fotografía resulta verdaderamente interesante cómo César Lucas consigue que tal discurso no solo devenga por las actitudes y fisonomías de los

---

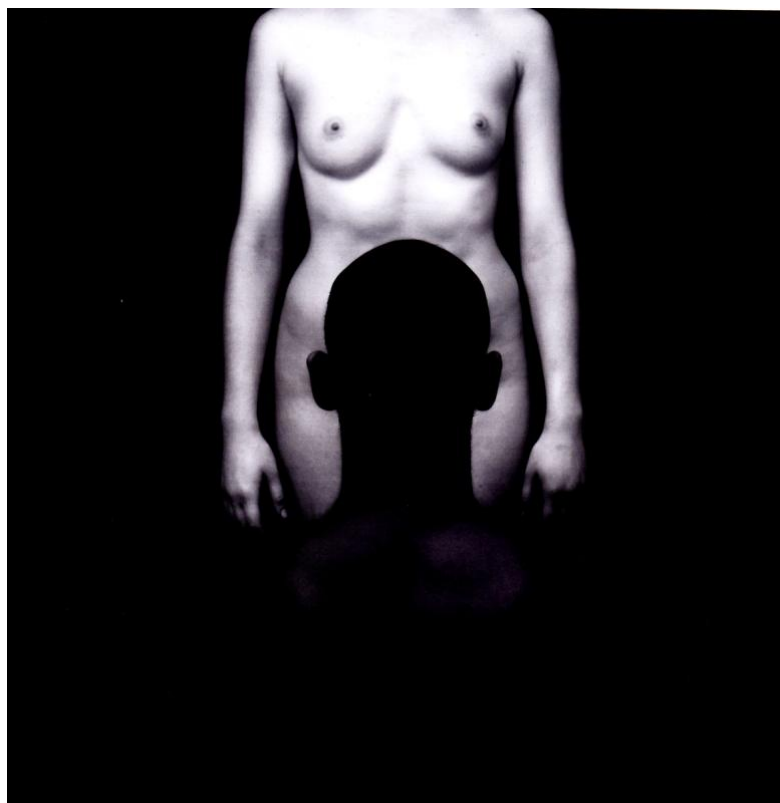
<sup>566</sup> He puesto esta frase en cursiva para declarar mi discrepancia al respecto de ella, puesto que en mi opinión no existe fin verdaderamente rescatable si los medios, el proceso, las relaciones, el cuidado o la tolerancia y diversidad de un colectivo no se atienden más, que el resultado final. Pues solo así, no se trabaja o crea verticalmente y de modo dictatorial o egoísta; siendo la estructura horizontal el proceso creativo más nutritivo para todas las personas participantes.



personajes, sino que se sugiera, a partir del encuadre y la ubicación de estos en el espacio; pues de modo simbólico se establece la relación piramidal o vertical existente entre artista/modelo u agente activo/objeto pasivo. Al mismo tiempo, el color de piel de la modelo conlleva la perspectiva ya analizada en varias ocasiones de paternalismo y morbosidad exótica, propia de muchos artistas occidentales.

A partir de otros razonamientos bien distintos, Germán Peraire desarrolla una fotografía donde es de extrema importancia la piel negra, pero organizando todo otro discurso muy diferente al anterior. En esta fotografía, en blanco y negro y de formato cuadrado, ocupa el lugar central un cuerpo femenino de piel blanca, cuya originalidad reside en que no deja ver su sexo porque este está oculto por la cabeza de un sujeto que, aunque en total penumbra, podemos aseverar que es de piel negra. La narratividad y erotismo de la fotografía viene dado por el hecho de que el cuerpo negro se confunde con el espacio y todo ello confiere extremo misterio a la escena; de este modo, se plantea cómo el *codiciado sexo femenino*, al contrario que en la mayoría de ocasiones, no es un elemento público que a todos pertenezca, especialmente al voyeur que lo posee a partir de su mirada; sino que el sexo que se oculta tiene una dueña que, con ímpetu, lo custodia, protege, cuida y comparte, solo con quien ella desea.

Por otro lado, la fotografía propone también un guiño humorístico, en tanto que parece conferir al sexo femenino como una elegante incógnita, a la que solo se puede acceder realmente a partir de la intimidad, la invitación y el respeto.



Germán Peraire/*Joan y Amelié*. 2009

Las corrientes discursivas expuestas hasta ahora son las principales y más representativas en torno al vínculo del sexo y el color de la piel. Todas las fotografías compiladas en este archivo redundan una y otra vez en los contenidos ya analizados, por lo que cabe simplificar que sintetizan las diversas corrientes representativas -atendiendo al mensaje- que suelen producirse. Se tratan de las siguientes: las representaciones de los sexos de piel negra que se hacen a partir de una mirada etnocéntrica, las que ensalzan valores o cualidades de tipo erótico, exótico, sexualizador, con los pertinentes matices sobre el sexo que se retrata y que se viene mencionando a lo largo de toda la investigación, o finalmente las que significan la piel negra a partir de lo misterioso, incógnito e incluso sobrenatural.

A continuación se proponen algunas fotografías que no versan sobre el color de la piel de las personas retratadas y, sin embargo, incorporan todo un novedoso discurso que pretende abrir nuevas fronteras, que también siguen girando en torno al concepto de diversidad de pieles, culturas o raíces, a partir de la sexualidad.

Juan Pedro Trejo, en su proyecto *La memoria ancestral*, incorpora retratos de personas desnudas, que ocultan su verdadero rostro tras máscaras, de un marcado carácter primitivista, y parecen transitar cierta libertad sexual, que se traduce en diversión, imaginación, distorsión y disfrute, al margen de prejuicios y convencionalismos sociales. En estas fotografías, oníricas y sugerentes a partes iguales, se plantea una sexualidad inconclusa y no concreta, que juega con la alusión al conocimiento y concepción de la sexualidad en culturas más antiguas, donde la ambigüedad es la protagonista y las posibilidades muchas y muy diversas.





Según Juan Carlos Laseca:

*“Es así como Juan Pedro Trejo desidolatra a quienes burlando la barrera de lo humano se lanzan en pos de lo divino, y lo persiguen en nombre de nuestra palabra.”<sup>567</sup>*



Juan Pedro Trejo/*La memoria ancestral*. Año de realización desconocido

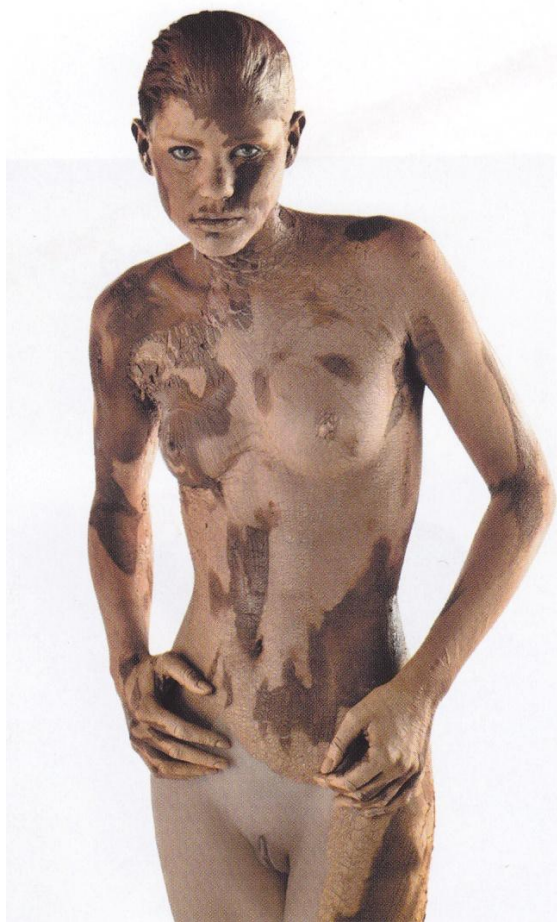
También, con referencia a lo que se glosa en esta sección del archivo, se encuentran las propuestas de Juan Carlos Rivas, Jesús Coll o Enric Aroca, quienes hacen uso de la piel untada con pigmentos naturales para conferir al cuerpo, y especialmente al sexo, del erotismo y la sensualidad que vincula la estrecha relación entre piel, cuerpo y sexo.



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 1998-2004

---

<sup>567</sup> [www.elangelcaido.org/muestras/trejo/trejo.html](http://www.elangelcaido.org/muestras/trejo/trejo.html)



Enric Aroma/*Sin título*. Año de realización desconocido



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 1998-2004



Juan Carlos Rivas/*Luz en la piel*. 1998-2004



Jesús Coll/*Erótica*. Año de realización desconocido

A continuación se revisan dos casos donde el pigmento de la piel es alterado siendo muy distintas las ideas que contienen. En este caso la pigmentación de la piel sobre el sexo y cuerpo alude a un sexo/cuerpo cibernético.

Aunque ya se hiciera mención al cuerpo cibernético en el apartado 3, en este caso se relaciona directamente al protagonista, el sexo, con el dispositivo de representación artística que comporta *lo ficticio*. Estas estrategias de representación, que se fundamentan en la precisión técnica para simular electrónicamente la manipulación de formas orgánicas, ofrecen, en ocasiones, apreciables estrategias alegóricas que construyen un nuevo imaginario para la sociedad contemporánea en la que nos encontramos. A partir de la construcción de un nuevo organismo se establece un nuevo cuerpo, sexo e identidad; lo que conlleva el debate acerca de si estos nuevos organismos son monstruosos, deformes o solamente algo extraño. Pero tal vez estos nuevos entes no sean tanto identidades antihumanas, como parecen aglutinar los conceptos de lo monstruoso, lo deforme o lo extraño, sino más bien solamente sean una prolongación de lo humano, externo pero siempre unido a él.

Realmente, somos ciborg en tanto que todo cuerpo de la sociedad occidental contiene tecnología implantada en su interior al disponer de implantes, audífonos, marcapasos o piercings. Así mismo, convivimos con ordenadores, teléfonos, etc. pero admitir que somos cuerpos semicibernéticos incorpora el reconocimiento de que somos entonces una realidad material natural hibridada con imaginación humana. Sin embargo, esta imaginación humana viene conformada por la tecnología biopolítica que determina el cuerpo y la identidad humanas. Por lo que la angustia por la desposesión física y espiritual humana desvela el miedo a una posible degradación moral del ser humano contemporáneo.

Por otro lado de este modo se plantea, según Donna Haraway, la utopía de poder imaginar una realidad “sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin”<sup>568</sup>. Ya que, según estudios actuales sobre este campo:

*“La integración conceptual y reflexiva de un cuerpo que se comunica y crea vínculos se presenta como una posibilidad política de replantear las relaciones humanas, adentrándonos en aspectos que son de vital importancia para reconstruir la relación del cuerpo con la tecnología. La imagen se convierte en un espacio en donde se articulan y convergen los conceptos que influyen, componen y determinan la cultura del cuerpo y la performatividad hoy, estableciéndose un lugar de lectura y propuestas sobre lo que es el Cuerpo: los límites difusos y a la vez específicos que le constituyen, su implicancia ideológica-estética y la influencia a nivel colectivo de la subjetividad contemporánea.”*<sup>569</sup>

---

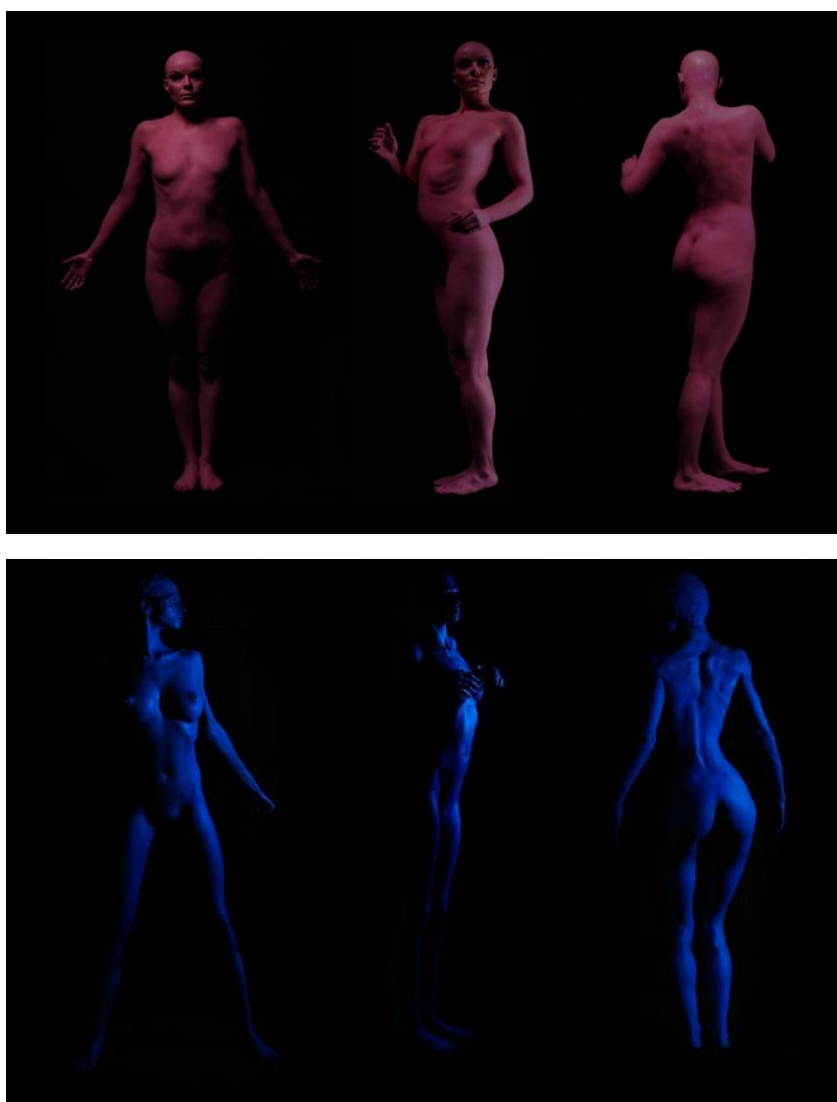
<sup>568</sup> Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. Edit. Cátedra. Universitat. Instituto de la Mujer. Valencia, 1995. pág. 2.

<sup>569</sup> [postdance.wordpress.com/](http://postdance.wordpress.com/)



Por lo que la posibilidad de producir cuerpos híbridos permite la revisión, resignificación y reinención de otros que conforman una nueva realidad que a su vez constituyen un nuevo mundo occidental.

Partiendo de algunas de las premisas aquí mencionadas es desde donde se proponen las siguientes fotografías, donde el sexo está en clara relación a una alteración en la pigmentación de la piel, como propuesta de una nueva posibilidad de ser humana o humano. Es el caso de Fernando García Malmierca, que juega con la rigidez motora de un sexo/cuerpo femenino de colores, y Begoña Montalbán.





Fernando García Malmierca/*Neonova*. 2008-2011

En la propuesta de Begoña Montalbán de dos de sus series fotográficas, *Sensaciones blancas* y *Reflections in the mirror*, se observan muchos de los aspectos mencionados, al tiempo que un sólido y particular discurso que subyace, concerniente al sexo, sexualidad e identidad.



Begoña Montalbán/*We remain outsiders*. 2003

Begoña Montalbán retrata cuerpos que previamente han sido pasados por el filtro de lo digital, arrebatándoles el pigmento particular de cada piel. Así, rebasando lo que la lógica occidental asocia con la *perfección*, la artista termina deshumanizando a los cuerpos, sexos y personas que retrata. Por medio de sus sobrecogedoras fotografías, plantea un cuerpo posthumano y cibernético, donde la perspectiva tecnológica–científica–médica es la protagonista y madre generadora que, finalmente, también sustrae el espíritu, alma y psique de las personas.



Begoña Montalbán/*Sensaciones Blancas (MJ137-134)* 2004

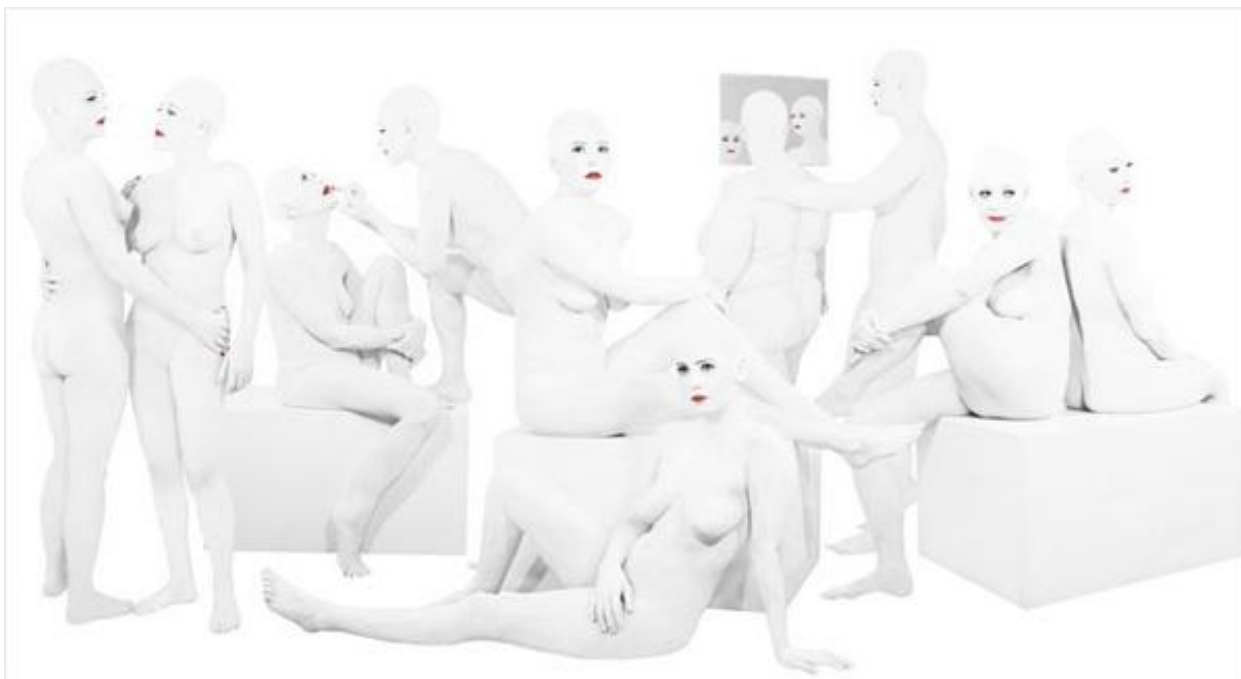
De ahí que la artista proponga escenas meramente descontextualizadas, donde incluso las relaciones establecidas entre las protagonistas -pues siempre trabaja con sexos/cuerpos femeninos- son frías, pudorosas y pobres, en lo perteneciente a las emociones y vínculos entre ellas.

Este aspecto es muy interesante ya que a partir del color de piel se propone un cuerpo máquina capaz de ciertas cosas; tienen ojos, nariz y boca para ver, mirar, hablar, besar, etc. pero se trata de un cuerpo incapaz para muchas otras; parecen encontrarse incómodos, torpes, inorgánicos en definitiva: excesivamente robóticos.

A partir de la piel impoluta, aséptica, clínica o más blanca que la blanca, la artista cuestiona los cánones occidentales asociados a la belleza, humanidad, paso del tiempo y perfección pero, simultáneamente, reflexiona sobre la era en la que nos



adentramos y el poder que se otorga a la ciencia y su tratamiento hacia el sexo propio y ajeno, la sexualidad y el ser humano en general.



Begoña Montalbán/*Reflections in the mirror*. 2003

Según Elena Sachetti:

*“La artista quiere conducir la atención a la privación de individualidad a que en la actualidad está sometido el sujeto (en este caso el sujeto femenino) y al extrañamiento que el individuo percibe en un contexto social donde sus particularidades son anuladas por los intentos de homogeneización identitaria.”*<sup>570</sup>

## 8. 5 SEXO/GÉNERO/IDENTIDAD

Como se comentó anteriormente, la sección del archivo fotográfico que viene a continuación ha sido reservada para las propuestas fotográficas que exclusivamente reflexionan en torno a la(s) problemática(s) acerca del sexo, género e identidad; con la intención de que de así puedan ser abordadas con más detenimiento y precisión, dada la amplia diversidad propuesta por las/los artistas que han trabajado o lo hacen en la actualidad, dentro del panorama artístico y discursivo español.

---

<sup>570</sup> [www.centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C201001.pdf](http://www.centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C201001.pdf). Sachetti, Elena. Cuerpos saludables vs cuerpos provocadores: contra-imágenes del arte. pág11

El propósito de este glosario no es abordar a todas las/los artistas o propuestas, sino plantear un mapa político-visual que permita esclarecer el funcionamiento de los sistemas de control sobre los cuerpos que el poder, por medio del arte visual, despliega. Por lo que el cometido es analizar propuestas fotográficas que reflexionan sobre sexo/genero/identidad desde perspectivas muy distintas, para visibilizar de este modo, los diferentes discursos que, desde el activismo artístico, se plantean en toda su diversidad.

Antes de dar paso a las fotografías seleccionadas, es conveniente parafrasear a Kevin Power, quien en su ensayo *¿De quién es este cuerpo?*, matiza:

*“Las principales líneas en que se ha manifestado la diferencia han sido, sin duda, el feminismo, la libre elección de orientación sexual y el llamado de forma eufemística discurso de “el Otro”, discurso que abarca a aproximadamente el ochenta por ciento de la humanidad.”*<sup>571</sup>

Con estas palabras, Kevin Power resume y reúne a los colectivos periféricos – que no minoritarios–, que siendo los que se forjan en base a la opresión y el constreñimiento de la organización social de la cultura occidental, son los más reflexivos y activistas, tanto en la teoría como la práctica, y simultáneamente, los que mayor esfuerzo emplean en desdibujar las dañinas fronteras de una lógica de pensamiento hipócrita y reduccionista; al tiempo que buscan, indagan o inventan nuevas alternativas y formas de pensarnos y representarnos.

A continuación se muestran diversos trabajos y propuestas fotográficas, muy dispares, que comparten la esencia de la problemática, atendiendo especialmente a la disímil perspectiva desde donde se enfoca la propuesta. Comenzamos la travesía con la inigualable Esther Ferrer, artista de gran trayectoria que, como se comentaba en el apartado 3, ha reflexionado mediante el lenguaje artístico acerca del sexo, género e identidad. En 1996 presentó *El libro del sexo: los árboles del bien y del mal*, donde la artista realiza múltiples representaciones seriadas en torno a la sexualidad femenina y las problemáticas y consecuencias que residen en ella, al estar bajo una lógica patriarcal. Muchas de estas representaciones fueron analizadas cuando se abordó la *Fotografía Ornamental* y dentro del apartado 7.1, pero en este caso, se presentan dos de gran potencial simbolismo.

En la primera, sobre la fotografía de un pubis femenino, la artista yuxtapone un texto transcrito a mano, con tinta roja. A su vez, inserta alrededor del pubis y sobre las letras, numerosos ojos. Esther Ferrer podría estar declarando múltiples cosas a partir de su representación del sexo. Los ojos parecen estar colocados en torno al pubis a modo de protección, lo que declara a la vulva como territorio en alerta y que ha de ser custodiado y protegido sin descanso, tras ser un agente o concepto lastimado continuamente por la lógica patriarcal de Occidente; y muy probablemente, las letras

---

<sup>571</sup> Pérez, David. Op, cit., pág. 179

rojas del fondo hagan referencia a la historia escrita con sangre por parte de las *mujeres*, a partir de la violencia sufrida a raíz de la discriminación sexual a la que están expuestas.



Esther Ferrer/*El libro del sexo*.1983

Asimismo, en la fotografía que se muestra a continuación, la artista interpreta al sexo femenino como órgano *que todo lo ve*; por lo que al mismo tiempo que sugiere el carácter sagrado y mitológico del sexo femenino, transgrede conceptualmente en tanto que inserta un símbolo que incorpora interesantes cuestiones. El ojo de la providencia o *el que todo lo ve* denota, actualmente, la vigilancia y omnipresencia de la religión en la humanidad y su carácter intimidatorio forzaba, o fuerza, a la *correcta* ética y moral religiosa. Esther Ferrer, al integrarlo precisamente en el sexo femenino, que de manera constante es rechazado por la religión cristiana, subvierte el discurso atribuyéndole a la vulva ese mismo poder de omnipresencia y vigilancia. Por lo que finalmente se plantea que el sexo femenino también está observando para más tarde reflexionar.

En ambas fotografías la inserción del ojo sugiere la necesidad de vigilancia del sexo femenino probablemente por el malestar y cansancio acumulado, ante una sociedad que practica el voyeurismo, fetichismo, escopofilia<sup>572</sup>, etc. hacia el mismo, sin reparos y

---

<sup>572</sup> Todos los conceptos de voyeurismo, fetichismo, escopofilia, etc. fueron estudiados y analizados en la década de los 30 por el psicoanalista Sigmund Freud. En la actualidad, numerosas investigaciones

con total impunidad. De este modo, la artista altera las categorías convirtiendo a la vulva en agente activo que mira y observa, entendiéndola simbólicamente como sujeto; y lo mirado como sujeto pasivo.



Esther Ferrer/*El libro del sexo*.1983

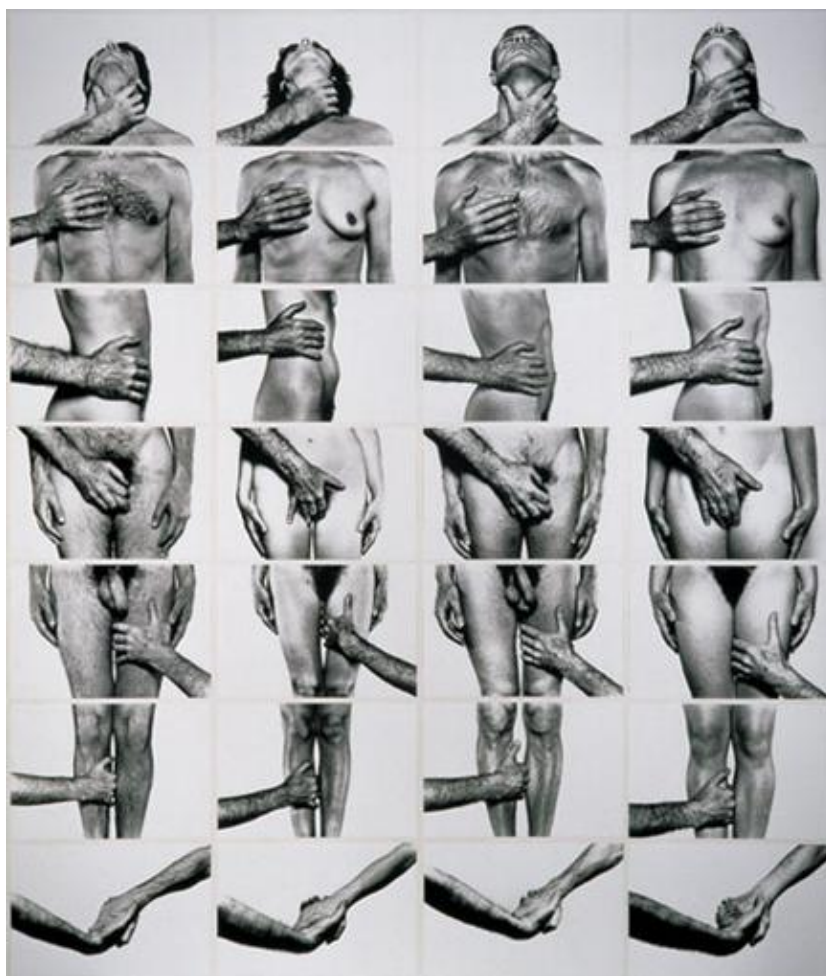
La última fotografía de ésta artista del mismo se modo recurre al sexo femenino, pero en este caso, la inserción no es un ojo sino la radiografía de los huesos de dos manos. Así, la fotografía reflexiona sobre la ciencia y las manos de la misma, que siempre ha auscultado el sexo femenino desde una sospechosa perspectiva. La ciencia como ámbito controlador especialmente del sexo femenino, también viene sugerida en tanto que entre las piernas del cuerpo se insinúan los raíles de un tren; es decir un camino hecho, del que es muy difícil salirse y que además, posee una dirección lineal hacia el mismo. En detrimento de una exploración o pensamiento cíclico

Por su parte, Antonio Hidalgo, su compañero en el colectivo artístico ZAJ, de la década de los sesenta, plantea también una serie de propuestas muy interesantes que fueron analizadas dentro del apartado 7.1. En este caso se ha seleccionado la obra *Hombre, mujer, mano* en la que aparecen varias fotografías secuenciales que tienen como modelos a dos cuerpos femeninos y otros dos masculinos. En cada caso se van palpando los cuerpos de idéntica manera, pero la diversidad de los mismos conlleva,

---

deconstruyen sus postulados y paradigmas apelando que todas ellas estaban investigadas bajo una perspectiva extremadamente androcéntrica.

intrínsecamente, la diversidad de la imagen que, aun siendo iguales, son radicalmente distintas.



Antonio Hidalgo/Hombre, mujer y mano. 1977

Desde esta perspectiva, el artista plantea dos aspectos importantes: que no hay dos cosas que provengan de la naturaleza que puedan ser exactamente iguales, es decir que siempre existe y debe existir y, por tanto, dársele cabida a la diversidad humana; y que la igualdad de tratamiento ante la diversidad puede y debe ser la misma siempre que se tenga en cuenta el concepto de *equidad*.<sup>573</sup> Por otro lado, la presencia de la mano que palpa, hace alusión y referencia al modo de mantener sexo individual o colectivo, vetado por antonomasia, al no estar relacionado directamente con la procreación: la masturbación. Así, la perspectiva que el artista plantea sobre el sexo y sus múltiples potencialidades individuales y colectivas, es muy amplia, sugerente y rica.

---

<sup>573</sup> El concepto de *equidad* suele ser un término muy desconocido por la población, aunque muy valorado y elaborado por los ámbitos feministas y del ecologismo social. La equidad supone una lógica de pensamiento en que las diferencias entre personas se consideran diversidad y riqueza fortalecedora, valorando a estas con igual ánimo y sin entrar en discriminaciones negativas o jerarquizadoras al respecto



Otra línea radicalmente distinta es la que propone Ana Casas Broda en su propuesta *Cuadernos de dieta 1986–1994*, donde a la edad de 21 años, comenzó a escribir diarios que registraban todos los alimentos que ingería. Ana Casas pasó ocho años fotografiándose sin cesar, buscando ángulos y escorzos que le permitieran hallar una perspectiva de sí misma que la ayudara a comprenderse, configurarse y construir una identidad que sentía fisurada. En palabras de la propia autora “estos cuadernos abren preguntas sobre la disociación entre la imagen y la experiencia, la perturbadora e inaccesible relación entre la fotografía y la realidad.”<sup>574</sup>

Para Ana Casas Broda su cuerpo es casa y vehículo que le transportan por la vida, pero, también fuente de múltiples conflictos físicos, identitarios y espirituales.

Las fotografías que aquí se muestran revelan el grado de búsqueda en que la artista se halló inmersa durante casi una década, una insistente investigación por ajustar sus intuiciones y/o percepciones personales a lo que se ve; es decir a la realidad como prueba o registro.



Ana Casas Broda/*Cuadernos de dieta*.1986-1994

En el caso de Juan José Gómez Molina, el motivo del desnudo fotográfico es otro, en las obras seleccionadas en este archivo podemos ver cómo uno de los factores más importantes de su propuesta reside en la piel y los rasgos, desembocando finalmente en un desenfadado discurso que, a modo de lenguaje visual, propone un nuevo universo, que gira en torno a la diversidad corporal y la ampliación del concepto *belleza*, experimentando sus infinitas posibilidades estéticas. A partir de su trabajo, el artista consigue desdibujar las fronteras de lo políticamente correcto o incorrecto que se

---

<sup>574</sup> [www. Anacasasbroda.com](http://www.Anacasasbroda.com)

atribuye a la persona o cuerpo, y consigue imágenes de una impoluta elegancia donde el cuerpo y sexo desnudo, lejos de erotizarse, se fraterniza.



Juan José Gómez Molina/*La piel en la mirada*. Año de realización desconocido





Juan José Gómez Molina/*La piel en la mirada*. Año de realización desconocido

Germán Gómez, por su parte, ha desarrollado una metodología de creación artística donde consigue aunar los componentes estéticos y discursivos que, finalmente, terminan por hilvanar su obra; pues en la mayoría de las ocasiones trabaja cosiendo retales de unas fotografías en otras, para, a continuación, componer un entramado que será fotografiado como uno, produciendo así la imagen definitiva. Por medio de esta metodología, el artista desarrolla esta metafórica intervención corporal que, al mismo tiempo, permite comprender su perspectiva sobre sexo/género/identidad. Pues, a modo de Frankenstein, el autor configura una nueva construcción de identidad, propia y colectiva, a partes iguales, donde, además, intervienen no solo factores estéticos sino también psíquicos y espirituales, ya que estos irán adheridos en la acción de coser.



Germán Gómez/*Compuestos*. 2004-2009

Así, en las fotografías propuestas en el archivo, vemos el resultado fotográfico de la yuxtaposición previa de imágenes que han sido cosidas, hibridadas mediante hilo; un hilo real y simbólico que, como si se tratase del umbilical, sustenta y da forma a la perspectiva fotográfica del artista. El propio artista explica “todas son fotos originales, que recorto y con sus fragmentos reconstruyo un nuevo rostro -dice-. Están cosidos literalmente con hilos, como cicatrices que todo tenemos y nos van componiendo.”<sup>575</sup>

Germán Gómez suele trabajar con el cuerpo masculino, prestando especial atención al ámbito sexual. De algún modo el artista plantea cómo tras el cuerpo y la

<sup>575</sup> Revista El tiempo.com 28/10/07

sexualidad, se esconde una memoria corporal e identitaria, que amalgama multitud de diversos factores que conciben la sexualidad, identidad y la especie humana en general, como algo confeccionado, aglutinado y, en ocasiones, caótico pero que nunca determina una única posición o posibilidad, ya sea física o psíquica. En palabras del propio artista, su obra “es intuitiva y visceral; son gritos ahogados, desencajados y violentamente recosidos, son cofres secretos que encierran o entierran algún recuerdo callado que los dota de voz y sentido.”<sup>576</sup>

Por ello, mediante su lenguaje poético, construye, reconstruye, inventa y reinventa una sexualidad, cuerpo e identidad tantas veces como cose, retoca y fotografía; lo que consigue a partir de los muy diferentes puntos de perspectiva desde donde realiza las tomas fotográficas que, finalmente, aúna.



Germán Gómez/*Condenados*.2008

---

<sup>576</sup> Revista El tiempo.com 28/10/07



Germán Gómez/*Condenados*.2008

Con mucho en común se plantea la obra de Jesús Micó, quien presenta autorretratos a modo de piezas de puzzle o realidades fragmentadas. En sus imágenes, normalmente desarrolladas en espacios cotidianos del artista, se presenta la desnudez del cuerpo prestando especial atención a su sexo. Este, mostrado de manera explícita y descarada, termina traducándose en todo un aspecto más a tener en cuenta en la fotografía, pero nunca el único ni el importante. Ahí es quizá donde radica la potencia de su discurso, en que desnudo pero no erotizado, protege su sexualidad convirtiéndola en algo no preparado, no controlado por el propio poseedor de ella; lo que conlleva un discurso no pretencioso ni maniqueo y, al mismo tiempo, digno del derecho al disfrute por parte de la persona. Desde esta perspectiva, Jesús Micó se aparta de cualquier artificiosidad o efectismo y, por tanto, de cualquier irrealdad o fantasía estética y, muy al contrario, muestra una más real y honesta que ninguna.



Jesús Micó/*Natura Hominis: Escenarios*. 1007-2009





Jesús Micó/*Natura Hominis: Escenarios*.1997-2009

Las declaraciones del artista en una entrevista que se le realizó en julio del 2012, reflexionaba:

*“A mi fotografía intento aportarle la máxima sinceridad, el máximo descarnamiento y profundidad moral para que sea válida, dado que al ser una fotografía de la experiencia autobiográfica necesito que tenga este punto de integridad moral. (...) Intento proyectar al espectador la idea de que, por muy diferente que sea su opción de vida de la mía, de alguna manera pueda encontrar empatía en las historias que yo planteo. Y aunque en mis imágenes yo hablo de historias muy particulares (las de mi propia vida) por otro lado no dejan de ser universales porque presentan aspectos comunes a las de otras personas. Me refiero a aspectos como las ilusiones, los miedos, las alegrías, las frustraciones, el deseo, el amor, el desamor, el afecto, la salud, la enfermedad...”*<sup>577</sup>

A continuación se proponen unas fotografías de Sandra Torralba, quien como ya se vio en el apartado 5.4, donde trabaja el sexo y género desde una perspectiva muy específica, no exenta de cierto sarcasmo y sentido del humor. Iré analizando individualmente los contenidos sobre los que versa cada una de ellas, puesto que los grados de narratividad presente son totalmente distintos en las mismas. Por su parte, la artista declara: “Usando mis aproximaciones subjetivas a las distintas realidades del ser humano, me interesa crear ficciones que nos inviten a profundizar sobre la naturaleza del mismo, su animalidad y su emocionalidad, especialmente en sus aspectos más perversos, solitarios y desvalidos.”

<sup>577</sup> [blogbou.blogspot.com/2012/07/jesus-mico-responde-josep-bou](http://blogbou.blogspot.com/2012/07/jesus-mico-responde-josep-bou).

En la primera imagen propuesta asistimos al salón de una casa, pero en él algo muy desconcertante está sucediendo. Sobre el sofá, un cuerpo femenino yace dormido; la botella de cerveza en el suelo sugiere que probablemente se encuentre en estado de embriaguez. Al mismo tiempo, dos cuerpos masculinos, que bien podrían ser sus amigos y compañeros de cerveza, aprovechan su sueño para gastar una broma a modo de travesura: mientras uno juega a ponerle el sexo sobre la cabeza, como si tratara de despertarla o simplemente con la única intención de que sea grabado, el otro con cámara en mano no pierde detalle de la acción.



Sandra Torralba/*Estranged Sex*. 2008-2010

Aunque en un primer golpe de vista la escena representada pueda parecer informal, desenfadada y amistosa, en realidad se trata, lamentablemente, de un agresivo hecho que se produce con asiduidad en determinados contextos de gente joven. Desde un plano simbólico podemos observar que, ante el despiste de la chica, los chicos bromean con explicitar su (supuesta) supremacía masculina. De este modo, la acción de los jóvenes radica en un acto de violación de los derechos de ella, así como un abuso a su integridad física y su dignidad, ya que, de manera impuesta y debido al estado de inconsciencia en el que se encuentra, los sujetos se divierten jugando, sin tener en cuenta la agresión que cometen. Desde un plano simbólico, su acción reside en falta de ética, respeto y desacreditación hacia la joven dormida.

Otro dato a tener en cuenta en esta fotografía es el hecho de que uno de ellos esté grabando con la cámara lo que sucede: eso desvela la intención de difundir la acción

tras el suceso y, al mismo tiempo, demuestra el grado de suma violencia que hilvana la situación propuesta.

La siguiente fotografía, mucho más gráfica que la anterior, coloca como figura central un cuerpo femenino vestido, con cierta actitud de vacío y mirada ausente hacia el infinito, su expresión facial y actitud es la de sentirse cohibida e intimidada por cuatro cuerpos masculinos desnudos. Especialmente esa intimidación viene ejercida por el encuadre fotográfico, pues solo quedan dentro del campo visual los sexos de quienes acechan a la chica. Así, se hace evidente la sensación de agobio y dominación masculina; que, rodeada de varones, también lo está de un modo de operar masculino que, en la mayoría de ocasiones, se erige como imposición. El orden fálico al que Sandra Torralba hace referencia, tiene que ver con un modelo reduccionista y opresor que no atiende a necesidades o demandas que el propio portador del sexo masculino no considere lógicas, interesantes o importantes; residiendo ahí, la gran torpeza de dicho modelo que empobrecido hasta sus raíces, pierde la oportunidad de enriquecerse en cuanto a empatía y solidaridad se refiere.<sup>578</sup>



Sandra Torralba/*Estranged Sex*. 2008-2010

Finalmente, en la última fotografía del archivo propuesta por Sandra Torralba, vemos el interior de un vestuario masculino. En él cuatro chicos desnudos cohabitan; pero abstraídos en sus pensamientos, dan la impresión de no compartir emociones, sentimientos o ideas entre sí. Con una actitud pretendidamente hombruna, parecen tener una batalla competitiva por ver quien posee la virilidad más perfecta. Además, casi en el

---

<sup>578</sup> Para una explicación más profunda sobre las diferencias entre modelo opresor y modelo solidario véase la introducción y prólogo de *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*. Eisler, Riane. El cáliz y la espada. Edit. Pax México, México 2005.



centro de la imagen, uno de los sujetos porta el elemento que finalmente termina de conferir el discurso de la fotografía propuesta: la cinta métrica. Como muestrario de algunos de los aspectos y entresijos de la amistad masculina, este elemento alude a la posibilidad de que hayan medido o vayan a medir sus sexos, como si el indicador de perfecta virilidad viniera determinado por dicho dato.



Sandra Torralba/*Estranged Sex*. 2008-2010

Las tres fotografías de Sandra Torralba seleccionadas en el archivo, para este bloque de la investigación, comparten común denominador, en tanto que en ellas la artista consigue evidenciar y/o hacer explícito algunos convencionalismos sociales más importantes del entendimiento de sexos y géneros que la cultura occidental estructura, y trata de visibilizar especialmente la violencia simbólica que subyace soterrada para las personas no-varones. Por otro lado, la fotografía demuestra gran picardía y coraje al representar estas situaciones de un modo tan gráfico, fresco y desvergonzado, al tiempo que construye imágenes de gran potencial y riqueza discursiva que, con total seguridad, a nadie dejan indiferente; lo que conlleva cierto impacto en el público y por tanto, provoca la necesaria reflexión de los conceptos sexo/género/identidad en la población.

La propia artista explica su intención cuando declara:

*“Lo que propongo es una reflexión sobre los tabúes sexuales, la deconstrucción de la pornografía, la naturalización de lo que es humano y la normalización de los alienados, la legitimación de la bondad de la sexualidad femenina y su comprensión como algo vasto y completo. Estoy desafiando así los límites establecidos en la*

*sexualidad y la obsesión compulsiva de la sociedad desafiando el controlar, condenar y limitar la naturaleza humana.*<sup>579</sup>

Por su parte, Laura Torrado presenta una fotografía que bien podría ser compañera de la realizada por Sandra Torralba, que versaba sobre la amistad masculina. En este caso, la artista ha desarrollado la misma idea pero abordando la intimidad y amistad femenina. De este modo accedemos de nuevo a un vestuario, donde conviven varios cuerpos femeninos y donde se percibe cierta atmósfera distendida y de camarería, ya que todas están interactuando con el resto y compartiendo impresiones, confesiones, pensamientos o miradas. Además, la exhibición de sus cuerpos no es algo hierático y rígido que les cohibía, sino que parecen no prestar atención a ello ni para bien ni para mal. Se presentan simultáneamente como cuerpos naturales y diferentes, al tiempo que la posibilidad del deseo entre ellas es solamente una opción más entre otras muchas.

Esta fotografía de Laura Torrado es interesante porque retrata algo muy complejo de llevar a lo visual sin pretenciosas intenciones: la amistad femenina, la sororidad y las redes entre mujeres, que tan boicoteadas han estado y están por parte de toda una lógica de pensamiento patriarcal.

Por su parte, Alicia Murriá, en 2005, escribía sobre la fotografía analizada:

*“Cómo entender ese Hamman, trasunto del idílico baño de las ninfas o de las mujeres del harem, donde un grupo de muchachas escasamente afanadas en seducir, en ser objeto de deseo, muestran sus cuerpos; gestos distraídos, concentrados en sus pensamientos, mostrando un relajamiento que ignora la presencia de la cámara. (...) Ella ha decidido adoptar todos los papeles: el de la artista y el de la modelo, el de objeto y el de sujeto, el de cuerpo–superficie y el de la creadora de escenarios y de historias que se presentan y representan; ella es tanto la representación como quien mueve los hilos.(...) Una y otra vez las mujeres, su entorno, la intimidad y los sentimientos son protagonistas, si bien unas y otros aparecen filtrados por un modo de representación distanciador, que los enfría y que, paradójicamente, los sitúa en primer plano. Y no por lo que evidencian, sino por aquello que silencian.*<sup>580</sup>

Por su parte, unas palabras de Rosa Olivares ayudan a acceder a más planos discursivos de la fotografía analizada:

*“En las fotografías de Torrado asistimos voluptuosamente, a veces espectadores invitados a veces observadores ocultos, a todo un rito de reafirmación de la identidad de la mujer, a la tragedia de la libertad, al drama de la diferencia, posiblemente a la catástrofe triunfal y definitiva de la soledad. Es un lugar en el que no hay lugar para el hombre, se le usurpa un espacio imaginario que se presenta falso.*

---

<sup>579</sup> [www.sandratorralba.com](http://www.sandratorralba.com)

<sup>580</sup> Laura Torrado. Photobolsillo nº 53. La Fábrica Editorial, Madrid 2005

*Es un lugar habitado por mujeres extrañamente unidas, entrelazadas como en un ritual de fertilidad que tiene lugar en esos espacios femeninos en los que se construye históricamente nuestra identidad: los dormitorios, la cocina, lugares para mujeres en los que hablamos, nos enseñamos el cuerpo comparando cicatrices y marcas, rasgos exentos de morbosidad ni seducción, carne que ya no es carne, que es nuestro cuerpo ajeno a la mirada de nadie más que de nosotras.*<sup>581</sup>



Laura Torrado/Hamman.2000

A continuación, en la pareja de fotografías seleccionadas para el archivo, de Ana Laura Aláez, los conceptos barajados son otros y el enfoque muy distinto. En la primera imagen propuesta observamos un cuerpo femenino desnudo, que porta complementos de bisutería u ornamentales. La modelo se halla tendida sobre un espejo en forma circular, donde varios montones de pigmentos, color pastel, la acompañan. Finalmente, con lo que parece ser un algodón de polvorera, juega en su muslo.

La postura recostada de la modelo, junto a su desnudez, denotan actitud de espera, específicamente de estar a la espera de un encuentro sexual. Los abalorios que la adornan llaman la atención por su desmesurado tamaño y cantidad, lo que hace pensar que, muy probablemente, se trate de meros complementos ornamentales de los que ella se irá desprendiendo a cambio de acciones sexuales. Esta práctica suele realizarse en ciertos ámbitos donde se reserva un amplio espacio al consumo del sexo; así se establece una dinámica de trueque entre ornamentos y deseos sexuales, que convierte en mercancía sexual a todas las personas que participan.

---

<sup>581</sup> Olivares, Rosa. *The Insides*, una coedición entre Artedardo y Galería Baceos, Galicia 2008

A su vez, el espejo en forma de círculo delimita y concentra el lugar concreto donde se originará el encuentro sexual, a modo de cama. Sin duda la forma circular del espejo alude a plataformas giratorias, camas redondas, prostíbulos, etc. Simultáneamente también hace referencia a otras cuestiones que se deben matizar.

El espejo tiene numerosas adscripciones sexuales, en tanto que permite a la persona que practica el sexo, actuar al mismo tiempo como voyeur y como objeto de deseo, desde una perspectiva hedonista o narcisista. Pero la artista ha colocado con precisión, como si de una paleta de pintura se tratara, montones de polvos de colores que aunque funcionan como simples pigmentos, también sugieren ser droga dispuesta para el consumo. Es decir, por un lado se organiza una paleta de colores, donde la modelo queda reducida a pincel, mero instrumento con el que proceder en el mundo y negocio del arte; en ese caso, espera la llegada del artista, que le otorgará, desde una perspectiva artística patriarcal, su lugar concreto como musa. Desde este enfoque discursivo, la fotografía podría tratarse de una crítica al mercado del arte occidental y sus reducidos paradigmas.

Por otro lado, la imagen podría ser una representación a formato amplificado de una caja de maquillaje, donde de nuevo el cuerpo femenino es consumidor y consumido, ya que es tanto dama como brocha o pincel.



Ana Laura Aláez/*Powder*. 2001

Desde la tercera perspectiva que propone la imagen, los montones de pigmento se convierten en cocaína, pero esta vez no solo aludiendo al mercado del arte, sino que junto a su disposición sexual y la cuidada estética de los colores, complementos y look –tanto del cabello como de su zona sexual– parecen estar haciendo una alegoría del

famoso “sexo, drogas y rock and roll.” Pero debido a la transversalidad de los discursos cabe pensar, que la fotografía mediante esta imagen planteara: “sexo, drogas, estética, arte y rock and roll.”

Esta fotografía, realizada desde una lógica consumista, explica que todo está estructurado como objeto de consumo, como mercancía; abarcando desde el sexo de la modelo, al negocio de la droga, el arte, la estética, etc.

Finalmente, como último aspecto de la imagen, cabe mencionar que ofrece un detalle muy interesante. El cuerpo semidesnudo sobre el espejo/cama produce una imagen dual de la persona, es decir lo que queda sobre el espejo responde exclusivamente a un sexo/cuerpo femenino, pero en realidad, en el reflejo, parece ser un sexo/cuerpo no determinado; y precisamente la sugerencia dualista del sexo/cuerpo y de la propia identidad, enriquece la propuesta fotográfica sobremanera.

La segunda fotografía de Ana Laura Aláez, titulada *Blade Runner*, no queda atrás en cuanto a complejidad discursiva se refiere. De nuevo, un cuerpo desnudo posa de espaldas a la ventana de un rascacielos, en una capital española. Con actitud corporal de fortaleza, plenitud y satisfacción, ha derramado directamente en el suelo su orina.

En primer lugar cabe destacar que el hecho actúa como marcación del territorio, de ahí su gesto desafiante. Convertida en hembra, desde la perspectiva de *lo salvaje*<sup>582</sup>, la modelo parece contrarrestar su actitud decisiva e instintiva de orinar en un espacio tan particular, con los tacones blancos. Quizás esta decisión por parte de la autora pretenda evidenciar que, bajo la capa superficial y estresante de la estética, los convencionalismos atribuidos a los diferentes roles, las diplomacias culturales, etc., se encuentra una mujer salvaje, conectada con la vida, el instinto y la intuición que da la espalda a la sociedad cuando se le antoja, recluyéndose hacia el interior para hacer un viaje introspectivo que la fortalece, reafirma y le recuerda sus raíces.

En segundo y, teniendo en cuenta el título de la fotografía, todo hace pensar que la modelo esté representando a un personaje de *Blade Runner*. *Pris* es una replicante fugitiva, caracterizada como *modelo básico de placer* y producida por la compañía *Tyrell Corporation*; el filme, ofrecido al público en 1982 y dirigido por Ridley Scott, se consolidó como nacimiento del cyberpunk. En él se reflexionaba sobre temas como la ingeniería genética, la robótica, la presencia o ausencia de empatía y emocionalidad en el ser humano, la construcción del arquetipo femenino de mujer fatal, el futuro decadente que se presagiaba para la sociedad del siglo XXI. Pero, lo que destaca sobre todo al personaje de *Pris* es que cuando se le descubre, lucha con extremada valentía, animalidad, coraje y arrojo hasta los últimos momentos de su vida, convirtiéndose prácticamente en un animal feroz. De ahí que la modelo se convierta, simbólicamente también, en una fiera, en tanto que orina sobre el suelo apropiándose de él y como demostración de su inconformidad social.

---

<sup>582</sup> Para una profunda reflexión sobre “la mujer salvaje” consúltese *Mujeres que corren con lobos*. Edit. Zeta de bolsillo. Barcelona, 2011. De Clarissa Pinkola Estés.



Otra vertiente sobre esta fotografía ofrece un enfoque irónico, a partir del hecho de insertar los mencionados tacones blancos: se explicitan como complemento estético al que, en ocasiones, el *ser mujer*<sup>583</sup> conlleva su uso casi de modo obligatorio; por ello la artista lo incorpora cínica e histriónicamente como elemento alienante a la vez que aliviador, ya que la separa del suelo los centímetros exactos que permiten no pisar la sustancia desechada. De este modo, y al igual que en *Blade Runner*, la autora plantea la hibridación forzada entre superficialidad y naturalidad, o naturaleza y artificio que, actualmente, todos los seres humanos estamos obligados a desarrollar y desplegar. Y Ana Laura Aláez, con este paralelismo entre *Pris* y la modelo, los tacones blancos, la orina, la ambigua posición corporal –de espaldas a la ciudad y simultáneamente ofreciéndose– como del mismo modo vimos en la imagen anterior; parece expresar e incidir en que el sexo/cuerpo femenino, y con ello también la identidad femenina, está más lastimada y ultrajada que ninguna otra; debido a las inabordables –por invisibles– presiones que la oprimen desde el ámbito sexual, el estético, social, político, filosófico, religioso y un largo etcétera.



Ana Laura Aláez/*Blade Runner*.2003

---

<sup>583</sup> La cursiva pretende remarcar que, como sabiamente dijo Simone de Beauvoir en la década de los cincuenta, en *El segundo sexo*: “La mujer no nace, la mujer se hace.” Esta frase viene a explicar que la niña en un complejo proceso de sociabilización y aprendizaje de las convencionalidades culturales atribuidas a los diferentes roles en función de los sexos, aprende a proyectar en sí misma lo que la sociedad espera de ella: que sea una *auténtica* mujer, con las numerosísimas adscripciones que ello conlleva.

Por su parte, la artista declara que para ella “el arte fue una salvación” y explica:

*“Las mujeres siguen estando en “inferioridad en el mercado del arte” y tarde o temprano la sociedad siempre te hace pagar muy caro tu condición femenina y tus orígenes.”*

Además, en la entrevista realizada por Alex Oviedo, Ana Laura Aláez reflexiona:

*“Me enseñaron que el cuerpo-sobre todo el cuerpo femenino-era un espacio de dolor. He necesitado mucho tiempo y cabezonería para aceptar mi cuerpo, y para encontrar mi lugar en el mundo. Se podría decir que mis autorretratos son un ritual para reafirmar el cuerpo como un santuario. Para recrear una feminidad no normativa, pero no desde el dolor, sino desde la celebración. No solamente son feministas aquellas que se retratan con heridas. Muchas de mis batallas, han sido libradas por mi derecho a ser mujer en términos que no son los establecidos por la historia, la sociedad o la tradición.*

*Prefiero darme voz para indagar con mi propio cuerpo en lo que es ser una mujer a que lo hagan otros por mí. Creo que es un acto, el de validarse, que toda mujer debe hacer, cada una con sus medios y desde su perspectiva. He luchado por el derecho a una femineidad militante, consciente, pero desde el goce de ser. La creación es lo que más lucha contra los prejuicios. Nunca me he sentido identificada con ninguna clasificación estricta de arte: mujer, hombre, lesbiana, gay, heterosexual, blanco, negro, social, joven, conceptual, abstracto, concreto, español, extranjero, etc.*

*En general, lo que más me influye es la gente que se construye a sí misma. Siempre he estado rodeada de personas que no encajan socialmente por su diferencia. Sobre todo por su no afiliación exacta de género. Yo soy una de ellas.*”<sup>584</sup>

A continuación se presentan cuatro fotografías de Juan Pablo Ballester; la primera seleccionada la realizó para la famosa exposición, por su repercusión y apertura de fronteras, Transgeneric@s. El fotógrafo centra su discurso en explicitar una relación homosexual llevada a cabo al aire libre; donde uno de los participantes únicamente se muestra de modo representativo, ya que su cuerpo está fragmentado casi en su totalidad: apenas podemos ver parte de su espalda y nalgas. La tensión visual de la fotografía recae en el sujeto que se halla de pie, quien con una mano sostiene su sexo y con la otra lubrica el ano del compañero. La dura iluminación sobre los cuerpos, como si se tratara de un foco que los señala, y la valla del fondo, sitúa a ambos, discursivamente, en los márgenes de lo políticamente correcto. Es decir, que tanto la práctica sexual que llevan a cabo como el entendimiento de su deseo y sexualidad en sí, es algo censurado desde las estructuras de poder de la sociedad occidental. Como elemento claramente

---

<sup>584</sup> [www.analauraalaez.com](http://www.analauraalaez.com)



reivindicativo, el autor ha sustituido el rostro del sujeto protagonista por el de un tiburón, lo que aporta más profundidad, tanto visual como discursiva, a la fotografía. Se llama *tiburón* a aquellos varones declarados *heterosexuales* que llevan una vida sin aparentes conductas políticamente incorrectas; es decir, sostienen relaciones heterosexuales de noviazgo o casamiento pero, que en ocasiones, mantienen relaciones esporádicas con otros varones, aún a sabiendas de que nunca dejarán a su novia, compañera o esposa.

De este modo, el fotógrafo especifica con detenida precisión esta posibilidad identitaria y sexual que, debido a la censura social, política, institucional, etc., se ve obligada a desarrollarse y desenvolverse de modo clandestino en la periferia de la sociedad.



Juan Pablo Ballester/*Sin título*. 1998

Acerca de los protagonistas de las tres siguientes fotografías Ignacio Vidal-Foch reflexiona:

*“Seres bellos, idílicos, en escenarios bellos, idílicos, brotados de las fantasías onanistas del romanticismo decimonónico.”*

Estas tres tomas pertenecientes al mismo portfolio presentan tres localizaciones diferentes que acogen a un sexo-cuerpo masculino excitado. Las explicaciones del propio Juan Pablo Ballester concretan:

*“Mi obra se nutre de la relación de mi vida con el debate político, aunque, claro, no de forma panfletaria, sino ambivalente y cada día más ambivalente. Esa ficción patriótica, esas monsergas sobre la identidad, me fascinan y al mismo tiempo me parecen monstruosas, porque vengo de un país donde se ha impuesto la misma cosa...”*<sup>585</sup>

El artista, de origen cubano pero residente en Cataluña, escoge estos escenarios para reflexionar sobre la globalización cultural, espiritual, física, mental y sobre todo sexual del ser humano. Sorprende cómo los retratos a estos sexos-cuerpos excitados y desnudos contrastan con lo sublime de la naturaleza y lo bucólico del paisaje, contaminándose interrelacionalmente y dejando su particular esencia en lo otro, tanto de la forma como del fondo. O dicho de otro modo, la naturaleza se transforma en sujeto activo, en tanto que es necesaria para la excitación del sexo humano y a su vez el sexo humano en erección se convierte en un elemento entrañable, casi tierno por lo irónico, erótico y absurdo del momento.



Juan Pablo Ballester/S.T. (*Enlloc*). 2005

Hemos de tener en cuenta que la perspectiva artística del artista sugiere e incorpora la perspectiva pornográfica, pero, la subversión viene cuando, al ser retratados

---

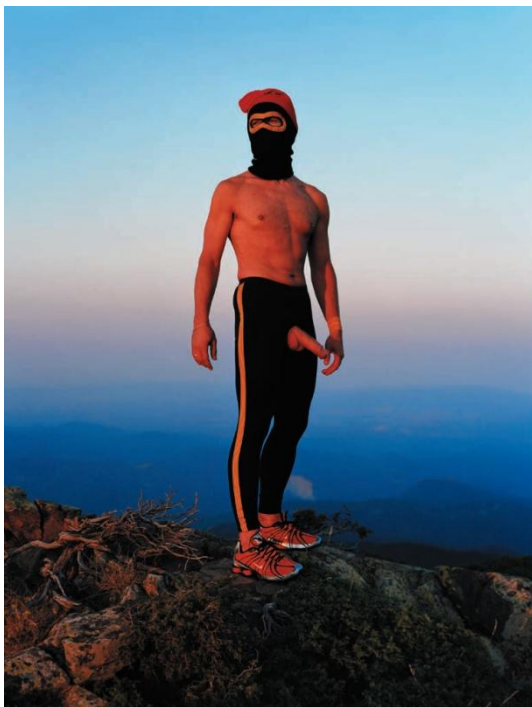
<sup>585</sup> El país. 29/9/07

en medio de la naturaleza y con los consiguientes detalles que acompañan cada toma, finalmente nos hablan de la apertura hacia nuevos imaginarios, sexualidades, deseos y masculinidades. Pues los sujetos que presenta, sujetos contemporáneos productos de la globalización, aglutinan conflictos de género, clase, rol sexual, identidad... Lo que Manel Clot describe como sujetos donde interviene “un desplazamiento político múltiple”.

Además, según Manel Clot, las fotografías de Juan Pablo Ballester son:

*“Situaciones visuales descriptibles más como compleja escenificación realista que como mera captación instantánea de la realidad y, por tanto son grandes dispositivos fricciones que hacen del relato y la localización los ejes vertebrados fundamentales de su poderosa narrativa visual- recupera una función que hace del espectador un lector, y que requiere que sus actos de mirar sean de leer.”*<sup>586</sup>

Finalmente, el crítico pregunta: “¿Cual es aquí el retrato? ¿Quién es el sujeto real?”<sup>587</sup>



Juan Pablo Ballester/S.T. (Enlloc). 2005/S.T. (Enlloc). 2004

Estas son preguntas que, efectivamente, la imagen suscita y, por tanto, son la prueba de la apertura del imaginario humano con respecto a la sexualidad e identidad que el artista perseguía.

<sup>586</sup> [www.juanpabloballester.com](http://www.juanpabloballester.com)

<sup>587</sup> [www.juanpabloballester.com](http://www.juanpabloballester.com)

Por su parte Sara Moralo, en su portfolio *Fragmentos femeninos* “pretende hacer reflexionar al público sobre el lugar que ha ocupado la mujer como sujeto de discriminación, opresión y violencia a lo largo de la historia. (...) Especialmente en el caso de mujeres que se apartaban y se apartan de lo convencional por su físico o forma de vida. Además, (...) trata de cuestionar la importancia concedida actualmente al cuerpo de la mujer, abordando la obsesión por la perfección de los cuerpos, y la simplificación de la mujer como objeto.”<sup>588</sup>

Pero ahondando en los contenidos de las fotografías propuestas a continuación, se encuentran numerosos detalles y matices que complejizan su trabajo. La primera imagen, a la que la artista en nuestras conversaciones personales titula *La piedad*, plantea una escena con claras reminiscencias cristianas. En un espacio interior rocoso, como si de una cueva se tratase la artista organiza la típica composición piramidal a la que occidentalmente estamos acostumbradas/os; pero con precisión, inserta algunos elementos subversivos.

Un sexo/cuerpo femenino desnudo sostiene sobre su regazo a otro que, dramáticamente, yace recostado. La clemente mirada de quien representa a María contrasta con la de quien recrea a Cristo; que ausente expresa, tanto su condición de mártir como su reivindicación de revolucionaria discriminada negativamente.



Sara Moralo/*La piedad*. 2011

---

<sup>588</sup> Entrevista de Extremadahoy.com 3/11/11



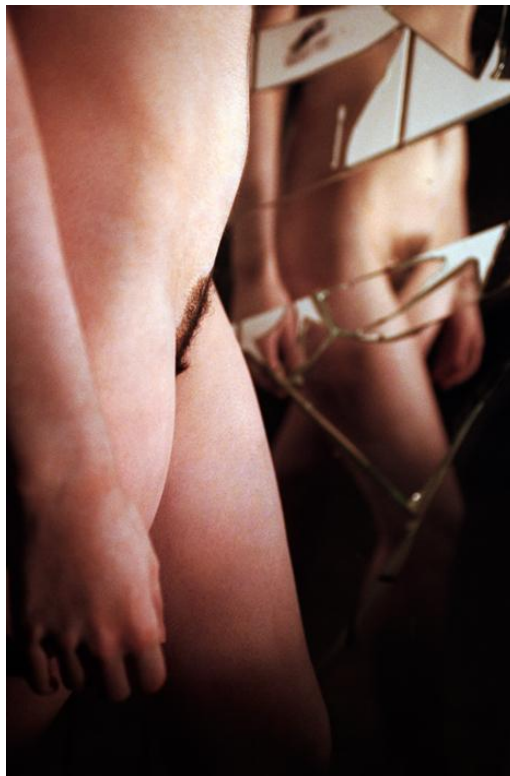
Al respecto, la propia artista matiza:

*“En esta imagen decidí usar la iconografía popular de La Piedad, que forma parte del imaginario social colectivo, para denunciar la opresión que la sociedad patriarcal heteronormativa ha ejercido históricamente y aún ejerce sobre la mujer.”*<sup>589</sup>

Y más tarde recapacita:

*“Quería reinterpretar una imagen de lectura universal para reflexionar sobre varios aspectos relacionados con la discriminación de género, y no como mero instrumento para generar polémica sobre la tradición religiosa cristiana.”*<sup>590</sup>

De este modo, Sara Moralo construye una imagen donde exhibe dos sexo/cuerpos femeninos en completa desnudez, consiguiendo lo que muy pocas veces se logra, que no existan connotaciones sexuales al respecto o erotismo encasillador de los sexo/cuerpos protagonistas. Esta alternativa a la sobresexualización del cuerpo femenino que la fotografía plantea, provoca precisamente el empoderamiento de los mismos, pues una vez activados, nos hablan de hermandad, apoyo, empatía y lucha. En definitiva, de la sororidad femenina.<sup>591</sup>



Sara Moralo/*El espejo*. 2011

---

<sup>589</sup> Citas extraídas de conversaciones con la artista.

<sup>590</sup> *Ibíd*em

<sup>591</sup> Término estudiado por Marcela Lagarde.

En *El espejo*, la atención visual está rotundamente direccionada hacia el sexo femenino que, colocado a favor de lectura es la parte más iluminada y contrastada a partes iguales. En el margen derecho de la imagen vemos el reflejo de lo que se muestra a la izquierda, pero el mismo aparece fragmentado, roto y distorsionado. Con ello la artista plantea la disonancia existente entre el sexo/cuerpo femenino real y su representación visual; que lo confiere fraccionado e incompleto. La propia artista reflexiona:

*“El imaginario social, como consecuencia del constante flujo de imágenes encontrado en los medios de comunicación, ofrece una imagen desfigurada y ficticia sobre el cuerpo y la sexualidad de la mujer, imponiendo ciertos cánones de belleza y patrones de conducta sexual. Esto elimina cualquier posibilidad de diversidad de formas y tamaños propios del ser humano, así como de infinidad de prácticas sexuales. Como consecuencia, esta obsesión por los cánones de belleza somete a la mujer a una presión constante consigo misma y con su cuerpo, generando en muchas ocasiones una insatisfacción permanente. Asimismo, las exigencias de la normatividad sexual limitan a la mujer en la exploración de su sexualidad.”*<sup>592</sup>

A continuación paso a comentar algunas de las fotografías seleccionadas de Alberto Adsuara, un artista ya revisado en el apartado 8.3, cuya particular mirada sobre el vínculo existente entre fotografía y sexo/género, le hace producir imágenes con un alto grado de elegancia. Comienzo con una fotografía de la serie *El naufragio de las mujeres*, extraído del portfolio con el mismo nombre. Antes de profundizar en ellas cabe mencionar que esta serie contiene una secuencia fotográfica donde, en cada toma, va desapareciendo una de las modelos retratadas.

En dos de las tres fotografías seleccionadas vemos un escenario tenebroso y lúgubre, un océano artificial donde permanecen, en estado dramático y sobre una tabla flotante, dos cuerpos femeninos. Uno de ellos, completamente desnudo, se esfuerza por ocultar su sexo al tiempo que abraza a su compañera en un impulso protector. La segunda protagonista, de rodillas y embarazada, mira al frente, como si pidiera a la luna por su supervivencia. Sin saber a ciencia cierta si, a priori, el fotógrafo quiso establecer paralelismos entre los ciclos lunares y los menstruales, definitivamente termina por establecerlos. Lo que enriquece la propuesta.

En la segunda fotografía, analizada anteriormente en el apartado 8.3 desde otra perspectiva, la persona embarazada ya no está y de rodillas permanece únicamente la delgada; que se agarra el vientre con fuerza, mientras su mirada penetrante parece invocar el inframundo.

Dado el título del portfolio y la representación establecida por el artista, todo parece reflexionar acerca de la situación actual, en la que las mujeres son lo menos

---

<sup>592</sup> Ibídem

respetado, valorado y comprendido en un sistema de organización social dominador<sup>593</sup> y opresivo, que las relega al último término de una estudiada y pretenciosa pirámide de jerarquías. Pretenciosa, porque pretende hacer creer que esto se debe al orden natural de las cosas o, dicho en otras palabras, *por naturaleza*; falacia cultural si observamos los ejemplos y propuestas que se producen la verdadera naturaleza. Y así, Alberto Adsuara representa visualmente la realidad mediante una secuencia fotográfica en la que van desapareciendo los cuerpos femeninos: al inicio del portfolio son un gran número los que se mantienen a flote en la madera; en la fotografía final tan solo queda la modelo mencionada.

La tercera fotografía seleccionada de Alberto Adsuara no comparte el mismo contexto. Sobre un fondo negro aparece, a favor de lectura, un cuerpo masculino semidesnudo que, con un paño plateado oculta su sexo. A su izquierda, cubriendo el sexo con su mano y con heridas en el pie y tobillo, aparece un cuerpo femenino. Las actitudes representadas por ambas personas son ambiguas e indeterminadas, pero la fotografía va acompañada de un título que explicita directamente las intenciones discursivas de la propuesta: *Mujer esperando lo que el hombre es incapaz de darle*.

El título facilita un cúmulo de asociaciones que, independientemente de la intención con la que el artista partiera al inicio de la producción de la obra, se plantean como conceptos o ideas que sobrevuelan por la imagen.

En primer lugar cabe destacar que aunque el cuerpo masculino sea el que está situado a favor de lectura y, por tanto, el primero que detecta el ojo; el femenino es el que, debido a varios aspectos formales, se consolida como protagonista. Por un lado su ampulosa postura, por otro el tono de piel, la hace resaltar mediante una estudiada iluminación y, finalmente, la modelo se sitúa casi en el centro compositivo de la imagen, por lo que sostiene todo el peso visual.

La protagonista se lleva la mano al pubis, lo que recuerda a innumerables pinturas y esculturas donde la vulva se oculta de una manera mEdit..ada. Según Mithu M. Sanyal, esto tiene su raíz en recordar que el sexo femenino “tiene algo que esconder y que es mejor que no salga a la luz.”<sup>594</sup> debido a que, según cuenta la teórica, en la trayectoria histórica del sexo femenino “La vulva sería revestida con un arsenal de signos y marcas en el acto de desnudarse, (...) porque su revelación, en el caso de ser

---

<sup>593</sup> La teórica Riane Eisler en la Introducción de su memorable *El cáliz y la espada* explica: “(...) bajo una superficie de gran diversidad en la cultura humana, subyacen dos modelos básicos de sociedad. El primero, que denomino modelo *dominador*, es lo que generalmente se designa como patriarcado o matriarcado: la *jerarquización* de una mitad de la humanidad sobre la otra. El segundo, en el cual las relaciones sociales se basan primordialmente en el principio de *vinculación* antes que en el de jerarquización, puede describirse mejor como el modelo *solidario*. En este modelo –comenzando con la diferencia más fundamental en nuestra especie, entre macho y hembra- la diversidad no se equipara a la inferioridad o la superioridad.”

<sup>594</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág. 163



subversiva, también es siempre un desenmascaramiento de atribuciones y tergiversaciones, un reconquistar y redefinir la vulva y la mirada.”<sup>595</sup>



Alberto Adsuara/*Mujer esperando lo que el hombre es incapaz de darle*. Año desconocido

Del cuerpo masculino únicamente destacan la sobreactuada mirada y el paño plateado, y sobre estos dos aspectos deviene su presencia en sí. La mirada, mezcla de una actitud paternal, juiciosa y rogatoria al mismo tiempo, se dirige de manera directa hacia la protagonista, casi de modo inquisitivo. El paño plateado explicita su posición privilegiada al estar respaldado por el cristianismo, e indica tanto a la compañera como al público el porqué de esa protección y prestigio: bajo ese lienzo se oculta el sexo, al tiempo que se evidencia.

---

<sup>595</sup> Sanyal, Mithu M. Op, cit., pág. 162



Alberto Adsuara/*El naufragio de las mujeres*. Año de realización desconocido

Respecto al título, una vez analizada la fotografía, quizás la propuesta de Alberto Adsuara esté ligada a la igualdad de derechos y oportunidades.



Alberto Adsuara/*Hagiografía*. Año de realización desconocido

Del mismo autor se han seleccionado también las siguientes fotografías, pertenecientes a su portfolio *Hagiografías*. En la primera vemos un cuerpo femenino desnudo, agachado, con las palmas de las manos y los pies sobre un espejo que hace las veces de suelo. La joven lee un libro y todo parece indicar que al mismo tiempo observa las peculiaridades y característica de su sexo. Aunque no queda claro el vínculo entre las acciones de la modelo y el hecho de que observe con atención su sexo, todo apunta a que probablemente esté constatando lo que un libro académico, científico y erudito explica –desde la no pertenencia del sexo femenino, ya que, probablemente, haya sido investigado desde la condición del varón– sobre las partes, anatomías o características de la vulva en cuestión.

En la siguiente fotografía vemos a una señora madura, hermosa, con pelo canoso y con los vestigios en su cuerpo del paso del tiempo. El espacio donde se encuentra está vacío, desangelado y, sin embargo, es acogedor a partes iguales. La modelo, con un batín que deja gran parte de su cuerpo y sexo al descubierto, se apoya en un espejo, al que da la espalda, con gesto tranquilo y de alivio, los ojos entornados; la luz natural que entra en la sala tornea su cuerpo realzándolo con extrema belleza y elegancia. Considero necesario matizar el carácter activista de esta fotografía, en tanto que son muy escasas las representaciones de un cuerpo femenino maduro, retratado desde esta perspectiva. Es decir, sin pretensiones vejatorias debido a la edad, las huellas y señales de toda una vida, que siempre suelen afrontarse como algo a ocultar. Por ello, el simple hecho de retratar a esta señora, desde un prisma donde se realza su absoluta belleza, elegancia, sabiduría y experiencia, es algo no frecuente que está proponiendo nuevos valores asociados al cuerpo, sexo, género e identidad.



Alberto Adsuara/*Hagiografía*. Año de realización desconocido

Por su parte, el valenciano Alex Francés, que durante su extensa trayectoria artística ha venido trabajando ámbitos conceptuales, de algún modo relativos o pertenecientes directamente al sexo, género e identidad, propone estas fotografías donde su particular perspectiva aflora, enriqueciendo de ese modo el panorama del activismo artístico que reflexiona sobre dichos temas.

En *Flor, semilla y fruto*, el fotógrafo ofrece el retrato fragmentado de un cuerpo y sexo masculino. Los elementos que le acompañan -pintura sobre su piel, cuerda, ramas, y su propio cuerpo- evocan metafóricamente a los que el título de la obra alude. Cohesionando todos ellos, el paralelismo entre el proceso de una planta y el cuerpo como coraza, que envuelve y protege un valorado interior. Además, el fotógrafo muestra un cuerpo masculino no canónico, que necesita de un refugio o guarida protectora donde se aprecie y valore la fortaleza que conlleva el asumir y no ocultar la vulnerabilidad intrínseca al ser humano.

Al artista no le interesa que el vínculo entre dichos elementos quede planteado de forma explícita. A partir de un lenguaje visual poético y la ausencia del sexo en sí, más bien plantea el dolor, miedo, inseguridad y búsqueda necesaria hacia la que todas aquellas personas que sienten que no encajan en los modelos arquetípicos de género y sexualidad establecidos, han de abocarse si persiguen ganar más terreno de libertad.



Alex Francés/*Flor, semilla y fruto*. 1999



En palabras de Javier Arnott Álvarez:

*“Este fotógrafo nos invita a reflexionar acerca de los cambios físicos, el paso del tiempo y la representación misma de nuestro cuerpo, y como este se va transformando y modelando a través del contacto con lo que nos rodea, una transformación tanto externa, aquello que nos es obvio, como interna. Con lo cual el cuerpo no es un mero soporte sino que actúa como soporte maleable y como idea que trasciende lo meramente visual.”*<sup>596</sup>

Por su parte, en la fotografía *Materia penetrable*, perteneciente al portfolio *Barros*, el fotógrafo propone una imagen radicalmente distinta que, sin embargo, comparte semejante carácter discursivo. En este caso, la fotografía presenta la desnudez de un cuerpo y sexo masculino, donde se investiga a partir del barro –como materia transformable– persiguiendo la búsqueda de un cuerpo modificable y donde, a modo de bolsillos, surgen nuevos espacios corporales que brindan pioneras posibilidades, tanto de configuración del cuerpo como de la sexualidad y las relaciones sexuales en sí.

Finalmente, en la fotografía *Las manos apropiadas*, del portfolio *Lucha*, diseña un vestuario de batalla a partir de cerámica cocida, tejas y cuerda. En este intento por configurar una nueva imagen de cuerpo heroico, también la acción de lucha se plantea de un modo alternativo y reinventado: la persona cubre y oculta su rostro por completo, lo que le impide la visión sobre el contexto que le rodea; protege su torso con dos tejas, a las que sostiene adheridas a su cuerpo por medio de una larga sogá, y, finalmente, deja su sexo al desnudo, como si la necesidad de protección de este no fuera una de las prioridades del fotógrafo.



Alex Francés/*Materia penetrable/Las manos apropiadas*. Año de realización desconocido

<sup>596</sup> Blog Bajo el signo de libra. Contenedor caótico en busca de estímulos y conocimientos. [bajoelsignodelibra.blogspot.com.es](http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es)

En las tres propuestas aquí seleccionadas de Alex Francés, sorprende que se estructuren de manera imprescindible áreas, localizaciones o aspectos a modo de crisálida, bolsillos o armadura que aluden al ámbito privado y, por ende, también al público de la persona; es decir, el fotógrafo otorga una importancia concreta a la intimidad del cuerpo y también a su envoltura, significando con ello el paralelismo entre la casa, el refugio o el hogar como cuerpo; donde siempre es necesario cuidados específicos, dependiendo del cuerpo-sexo que se posea.

Por su parte, Elena Sachetti escribe:

*“Alex Francés presenta una crítica sutil hacia los estereotipos que se crean sobre la corporalidad aceptada o deseada y también sobre las formas de masculinidad convencional, especialmente en su versión homosexual. Alex Francés articula una crítica de género con un discurso más general en torno al cuerpo, empleando una figuración muy simbólica.”*<sup>597</sup>

Muy distinta es la perspectiva desde donde Miguel Ángel Gaüeca propone las siguientes fotografías; en este caso se trata de una iniciativa informal, descarada y transparente, que sugiere un ambiente lúdico, divertido y despreocupado. Precisamente el carácter subversivo reside en reflejar el disfrute de juego con el cuerpo y sexo, al libre antojo de la persona, sin juicios ni prejuicios asaltantes. Estas fotografías consolidan la diversión y disfrute del travestismo como dinámica y mascarada en sí, lo que simultáneamente está explicitando otras formas de enmascararse, como la de adoptar patrones de conducta, esquemas mentales, hábitos o costumbres adscritas a la feminidad o masculinidad hegemónicamente heteronormativa.



Miguel Ángel Gaüeca/*Sin título*.1998

<sup>597</sup> [www.centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C201001.pdf](http://www.centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C201001.pdf). Sachetti, Elena. *Cuerpos saludables vs cuerpos provocadores: contra-imágenes del arte*. pág. 13

Por su parte, el artista contestaba en una entrevista:

*“Mi trabajo no pretende “captar la realidad”, sino investigar los modos en los que puedo mostrar la realidad que yo construyo, evidenciando que existen numerosas realidades conviviendo. No me interesan las definiciones cerradas. Pero podemos decir que parto de lo privado y lo íntimo para abordar preocupaciones que enlazan con lo político, lo público y lo social. Al fin y al cabo, todos dialogamos con estos ámbitos desde nuestras preocupaciones personales.”*<sup>598</sup>



Miguel Ángel Gañeca/*Sin título*.1998

Cambiando radicalmente de tercio, se presentan una pareja de fotografías de Alessia Pederzoli, integrantes del portfolio *Alter ego*.

En la primera de ellas se presenta un salón, sala de estar o comedor de una casa de clase media, donde el punctum de la fotografía es, al mismo tiempo, el estado y presencia de la protagonista. Encima de una mesa y al desnudo duerme un cuerpo/sexo femenino. Lo inapropiado de esta situación, que casi se torna surrealista, es lo que la hace interesante por ocurrente, descarada y, a la vez, sin sentido. Pero, volviendo al

<sup>598</sup> Entrevista realizada por Javier Díaz-Guardiola para la Revista ABCD.



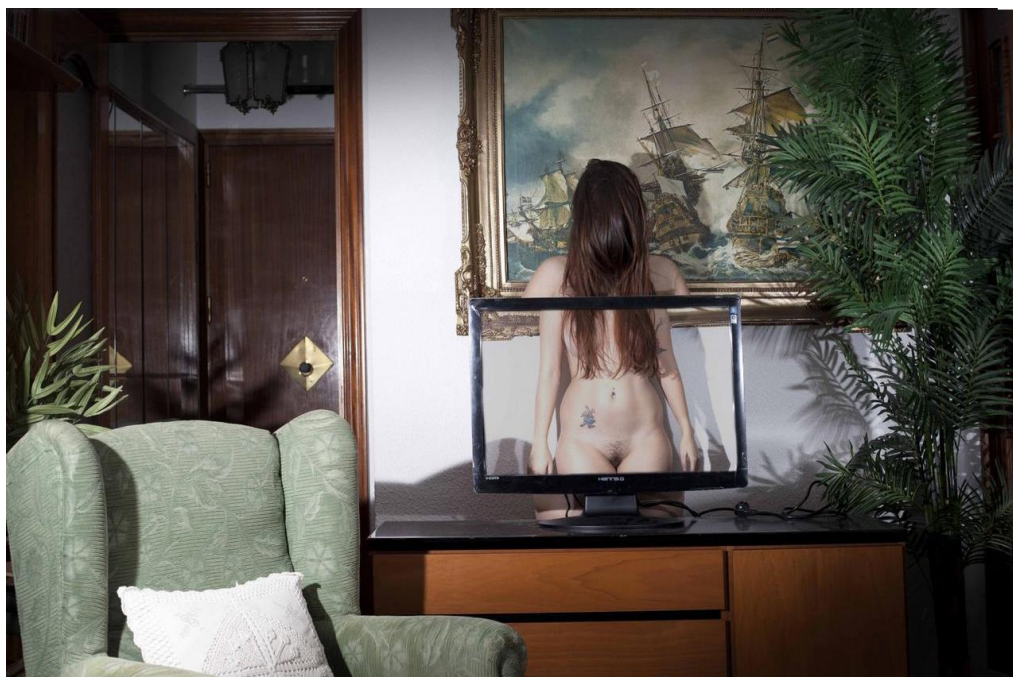
título de la serie, encontramos la clave para suponer que se trata de un alter ego de la artista, es decir un personaje ficticio en quien la fotógrafa se reconoce o identifica.

De este modo, el sexo y cuerpo desnudo sobre la mesa del salón, queda representado como comida o alimento, lo que puede ser debido a una actitud imaginativa y caprichosa, en la que el personaje anhela dormir en un lugar determinado como incorrecto para ello; o quizás tan solo juega con ser el centro de mesa y llamada de atención hacia sus familiares, por lo que se expone en un lugar donde obligatoriamente ha de ser vista.



Alessia Pederzoli/*Alter ego*. 2010

En la siguiente fotografía ocurre un poco más de lo mismo, solo que el entorno que envuelve al sexo/cuerpo femenino desnudo, varía. En este caso, con elementos diferentes de un salón de las mismas características que antes veíamos, la protagonista oculta su rostro con el pelo, al tiempo que posa para aparecer a través de la pantalla del televisor. Con la misma impronta sarcástica y mordaz, el discurso subyacente de la imagen es el mismo, pero con matices. La mujer cubre su faz en señal de vergüenza porque, al fin y al cabo, la actitud retratada como caprichosa, narcisista y hedonista se repite. Esta vez tras la pantalla del televisor denota su deseo, quizá velado como su rostro, de ser mirada, acompañada y atendida; y la zona encuadrada por el televisor enmarca especialmente sus atributos femeninos.



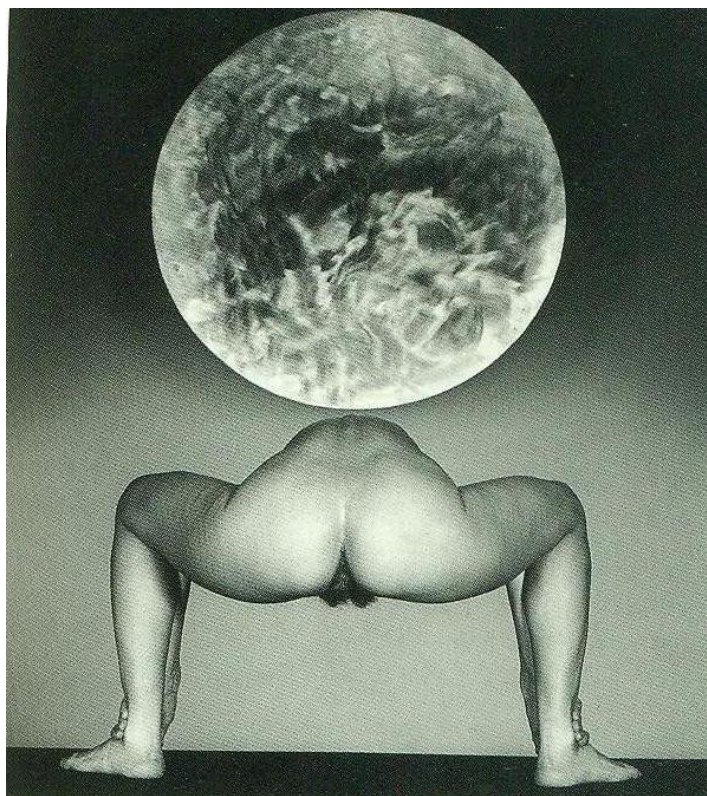
Alessia Pederzoli/*Alter ego*. 2010

A continuación se presenta una pareja de imágenes realizadas por J. A. Montoya, de quien se ha analizado parte de su obra a lo largo de la investigación, en los apartados 7.3 y 9.1. En esta ocasión se presenta *Lo que sostiene el mundo*, de la serie *Mirar la luz*, y *Foto n° 10*, del portfolio *Hot dog*. En la primera fotografía propuesta, asistimos a la visión de espaldas de un cuerpo femenino desnudo, que está agachado; sobre su lomo se sitúa la proyección de un planeta o mundo. De nuevo el título de la obra actúa de nexo entre los elementos visualizados y posibilita organizar, sin lugar a dudas, el discurso del autor. Con su *Lo que sostiene el mundo*, el fotógrafo explica y lleva a lo visual su planteamiento: otorga que el sexo femenino es quien soporta el peso del mundo, así como quien verdaderamente y sin dar la cara de forma explícita, quien lo sostiene al margen de guerras, reuniones en altas cumbres, eventos multitudinarios en convenios entre países, etc. Es decir, por medio de la producción de sujetos y mantenimiento de su equilibrio personal, por medio de cuidados emocionales, educacionales, alimenticios, espirituales y un extenso etcétera; así como desde colectivos, iniciativas, proyectos y trabajos –necesarios para que el mundo se sostenga– donde, en muy contadas ocasiones, se goza de un valor público, ya que el mérito le es muy pocas veces concedido por el sistema patriarcal occidental.

De este modo, J.A. Montoya sugiere también que el motivo de no dar la cara, también está vinculado a la falta de ego femenina, pues las mujeres son educadas desde la infancia para ayudar, servir y acompañar a los demás; no importa tanto el beneplácito de la opinión pública sino la responsabilidad de hacer las cosas que realmente son importantes.



La radicalidad y rotundidad del planteamiento técnico y creativo, junto con la claridad discursiva del fotógrafo, sorprende precisamente por tratar sobre conceptos y temas que suelen plantearse de modo ensortijado. Se agradece tal perspectiva, tanto artística como discursiva.



J.A.Montoya/*Lo que sostiene el mundo*.1992

En el caso de la segunda fotografía propuesta, el rumbo apunta hacia otras cuestiones que, sin embargo, están en conexión y mantienen la coherencia con las primeras. De nuevo es un retrato de espaldas, pero ahora se trata de un cuerpo masculino desnudo que, en una posición inclinada, como si se tratase de una reverencia a modo de saludo público, sostiene su sexo entre las piernas; quedando a la vista del público real y oculto para el público ficticio. En esta ocasión, el artista juega con las diferentes perspectivas de público/privado y qué y quiénes están realmente en ello. La toma plantea la parte de atrás de una acción y, sin embargo, la controlada iluminación es la que direcciona la mirada para que veamos lo que el autor quiere expresamente. Esto es, el sexo bloqueado entre sus piernas. Las causas concretas de ello pueden ser diversas, pero la intención discursiva revela finalmente el malestar del sexo masculino.

Por razones de vergüenza, al ser consciente de que el modo corriente de operar masculino es dañino, como dispositivo explícito para sugerir la cobardía de algunos o como anhelo de no poseer un sexo tan egocéntrico, el fotógrafo propone esta imagen donde simultáneamente se evidencian algunos aspectos de sexo/genero/identidad.



J.A. Montoya/Foto n° 10.1996

Finalmente, y a partir de ahora, se analizan propuestas discursivas de fotografías independientes, que también han de ser glosadas por la importancia y sumo interés que denotan, tanto por sus dispositivos de representación e ideológicos como respecto al impacto que pueden generar en el público.

En una de las fotografías del portfolio *Basuras domésticas*, propuesto por Concha Prada, la fotógrafa centra la atención visual y discursiva sobre la menstruación. Mediante una sugerente imagen, que plantea la presencia del sexo femenino mediante la ausencia directa de este, y una mano que sustrae el cordón de un tampón usado, la artista plantea una fotografía, simultáneamente implícita y explícita, donde se reivindica la existencia y naturalidad de la menstruación en los biocuerpos<sup>599</sup> femeninos, pretendiendo la absoluta transparencia y normalidad de ello. Bajo este título, al mismo tiempo se hace alusión a la organización de ámbitos de espacio público/espacio privado que relega a la intimidad, algo necesario para la especie humana, de lo que no se habla y, por tanto, oculta. Este discurso subversivo que, afortunadamente cada vez más artistas están adoptando como parte de un activismo artístico y visual, propone toda una

---

<sup>599</sup> El término *Biocuerpos* lo acuña Beatriz Preciado en *Testo Yonki* para referirse a los cuerpos de cualquier índole que biológicamente no han sido alterados; para analizarlos teniendo en cuenta esta singularidad; pero dando por hecho que existen *mujeres* y *cuerpos femeninos* con otras singularidades como la transexualidad, que *son mujeres* o *cuerpos femeninos*, totalmente.

revisión de la estructuración de polos opuestos, categorías enfrentadas, fragmentadas y fragmentadoras, que posibilitan una perspectiva reduccionista, en detrimento de una holística y complementaria.

Aunque es curioso detectar, que en los comentarios hechos a su obra por varones, casi nunca se alude en concreto a tal cuestión. Por ejemplo, Ángel Gutiérrez Valero reflexiona:

*“Frente a funciones diferenciadoras en términos de creación, la mano adquiere otra dimensión funcional en su vinculación con actividades domésticas, relacionadas con retirar lo que sobra, lo inútil, lo que ya ha cubierto su función. Prada otorga visibilidad a aquello que, de ordinario, sustraemos del campo de nuestras relaciones. En este sentido, más que una constructora de imágenes, a través de estas series la fotógrafa se convierte en una especie de reivindicadora de un cierto naturalismo. Prada congela momentos en los que función, organicidad y belleza operan simultáneamente.”*<sup>600</sup>

Por su parte, David G. Torres menciona:

*“Variantes mínimas, sucias y mezquinas de una premisa antropológica según la cual nunca estamos solos sino que siempre en cada uno de nuestros actos privados está toda la sociedad mirándonos. "Basuras domésticas" son autorretratos cotidianos de Concha Prada y son crueles no porque ella se muestra sino porque nos muestra. Dice lo que ocultamos, enseña lo que no hay que enseñar.”*<sup>601</sup>



Concha Prada/*Sin título*, 1996

---

<sup>600</sup> [www.conchaprada.com](http://www.conchaprada.com)

<sup>601</sup> Página web de la artista.

En *Pieza 006*, la fotógrafa Mara León propone un autorretrato cargado de ambigüedad y riqueza de contenidos a partes iguales. La atención, puesta por la artista en no acotar o reducir su obra a un único discurso, concepto o contenido, la lleva a proponer abiertas imágenes que pretenden dialogar con el público y confrontarse con él buscando conflictuarse mutuamente.

En *Pieza 006*, la fotógrafa se muestra completamente desnuda, desvelando las características y peculiaridades de su impoluto cuerpo; incorporando el elemento de la cinta adherente como dispositivo que dispara la infinidad de lecturas posibles. La cinta, relacionada con la sexualidad e identidad, puede estar proponiendo el desdoblamiento de ambas, o bien la bipolaridad asumida en sus posibilidades, tanto fragmentarias como holísticas; o, supuestamente, puede aludir al tiempo, tanto físico como psíquico, sobre el cuerpo, en cuanto a emociones, sentimientos, conductas o patrones mentales, que van dejando una huella y marca del tránsito de la vida; donde, de modo innegable, la sexualidad es uno de los factores más imperativos. Además, en palabras de la propia artista, “refleja los prejuicios personales que como mujer he tenido que pasar para llegar a sentirme bien haciendo el trabajo que hago.”<sup>602</sup>



Mara León/*Pieza 006*. 2011

---

<sup>602</sup> Cita extraída de una conversación real con la artista.



De modo que, a partir de dicha representación, Mara León también quiso volcar sus frustraciones, anhelos, presiones, juicios y prejuicios transitados en un ámbito y mundo como el artístico, donde tener un cuerpo, sexualidad o identidad femeninas, conlleva muchas cuestiones que no siempre facilitan la pertenencia o presencia en dicho campo. En este caso, quizás la cinta negra, como elemento separador, podría explicar el semblante de la artista, que lejos de estar contenta, feliz o satisfecha, denota connotaciones de hastío, cansancio, dificultad y cierta discrepancia.

Por su parte, Myriam Negre propone *Hombre*, donde se respira una agradable atmósfera con cierta poesía visual. Esta fotografía, que forma parte de un video, también funciona como imagen independiente. Delante de un cuerpo desnudo fragmentado, del que solo podemos ver una reducida parcialidad, se yuxtapone una segunda imagen en blanco y negro, que se consolida finalmente como la protagonista. Esta imagen coincide a la perfección con las líneas del cuerpo que oculta, proponiendo el juego simbólico y visual de que ambas representaciones son, de manera conceptual, fácilmente intercambiables. La fotografía sostenida propone un primer plano de un pubis femenino y, la fotografía coloreada sostiene a la primera en un ámbito de naturaleza pura, integra, transparente y hermosa. Esta composición desprende gran interés y riqueza de propuesta porque consigue aunar ciertos conceptos necesarios para un debate y diálogo sobre el tema. Sexo, género, naturaleza y artificio se cohesionan para proponer una reflexión en la que todos necesitan de todos y la necesidad de separaciones limítrofes se presenta categóricamente imposible; consolidándose como conclusión la necesaria apertura de los mismos a la hora de estructuración y entendimiento se refiere.



Myriam Negre/*Sin título*.2012



Sobre la artista, Karles Vives declara:

“En su trabajo vemos claramente la soberanía de lo femenino, reivindicando y expresando la fuerza que tiene la mujer. Su obra es un llamado a una especie de revolución -o mejor, evolución- de lo femenino.”<sup>603</sup>

Y Víctor Brossa, un allegado a la propia creadora, explica:

*“Myriam sabe que el feminismo solo es una rebeldía que no lleva a ninguna parte si se queda en la lucha y en la queja, en el temor al sexo contrario, en el victimismo, el odio o el rencor, y que en un mundo de hombres y mujeres de conciencia tanto unos como otras deben encontrar su verdadero lugar juntos. Un lugar alejado de los roles que nos han impuesto históricamente, pero también de lo que se nos quiere vender hoy en día.”*<sup>604</sup>



Patricia Leguina/*Per sonna*. 2013

Por su parte, Patricia Leguina, sobre su obra *Per sonna* declara: “investigo sobre lo que nos constituye como individuos, como cuerpos, siempre desde mi mirada, la de mujer.”<sup>605</sup> *Per sonna*, cuyo título remite a la raíz etimológica de “persona” que a su vez es un sustantivo que ha transcendido del antiguo teatro griego, significa *suen a través*. En el teatro clásico griego se usaba *per sonna* para referirse a la máscara que ocultaba al actor al tiempo que ayudaba a conferir el personaje representado o caracterizado.

---

<sup>603</sup> [www.myriamnegre.es](http://www.myriamnegre.es)

<sup>604</sup> Galería La línea. 17/7/2011

<sup>605</sup> Extraído de conversaciones con la propia artista.

Patricia Leguina investiga la construcción de la imagen, máscara o identidad de la condición humana como armadura que define y concreta, pero que, a su vez, oculta y transluce, quizás haciendo alusión a una memoria corporal que, en realidad, conlleva la memoria psíquica y espiritual de más identidades humanas, las ancestrales. Así, una identidad amalgamada le lleva a la construcción de un sexo, cuerpo e identidad que se sugiere como suma de capas y veladuras que generan un tejido que construye, desvela y deconstruye en su vuelta a construir, la carne, la piel y el cuerpo humanos.

Un discurso en otra dirección muy diferente es el que proponen las activistas del desaparecido *Colectivo LSD*, que ya se abordaba en el apartado 3, donde se afronta el peso de la identidad cultural como concepto opresivo y opresor hacia el cuerpo de las mujeres, ya que sobre ellas recae toda la responsabilidad.

En este caso, presentan una serie de fotografías secuenciadas, que rememoran los tiempos del Fotomatón, donde jugar a tener diversas identidades de manera espontánea era algo muy sencillo y divertido. Las activistas de LSD sitúan como protagonista total a una joven ataviada con la indumentaria tradicional de una región del norte de España. La pose de la modelo denota su actitud, previamente reflexionada, de estar disconforme con el rol o espacio donde se la localiza. Para mayor complejidad, LSD inserta en la primera fotografía un elemento que actúa de *punctum*: una bolsa de plástico con la marca de una firma comercial; y por medio de esta consiguen tender un puente entre el pasado y el presente, que declara la infelicidad que envuelve a la protagonista. Posteriormente, en las siguientes instantáneas, la bolsa desaparece para dejar paso a otro *punctum*. Esta vez se trata de algo bien distinto: conforme la modelo se desprende de sus ropas, van tomando más protagonismo los vellos blancos colocados en sus axilas, que, al tiempo que vellos, también simbolizan pequeñas alas de ángel que la liberan. De ese modo, las alas blancas o el vello de las axilas, se sugieren como elementos metamórficos que además aportan datos en la subversión discursiva de la fotografía; ya que un sexo/cuerpo femenino con vellos en las axilas, también es una mujer liberada de los imperativos estéticos culturales que la encasillan.

De este modo, a través del vello, LSD construye un discurso desde la diferencia y reivindicando a ella misma, como muestra de la diversidad humana y descentralizando al varón como único ejemplar, que se otorga derechos y privilegios desmedidos en detrimento y robo de las demás posibilidades existenciales. Y todo debido a una rígida estructuración de roles estereotipados y división de tareas impuestas culturalmente por medio del sexo biológico.



LSD. Título desconocido. 1998

Finalizando este apartado del archivo, qué mejores fotografías para cerrarlo que las de María Andrés y Lara Abajo, participantes de la exposición *Sexo Implícito/Explícito*, organizada en 2011, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y cuyo comisariado realizaron, en conjunto, la directora y la doctoranda de esta tesis.

En la fotografía aquí propuesta, perteneciente a la serie *Adán y Eva XXI*, María Andrés propone el retrato de un cuerpo y sexo femenino, en un espacio estéril y aséptico, como también resulta ser la mirada, intención y expresión de la persona retratada. En la fotografía, la artista hibrida el cuerpo y sexo femenino real con el de una *real doll*<sup>606</sup>, una muñeca construida para el uso y disfrute sexual del varón. De este modo, la fotógrafa realiza a la inversa el proceso de sexualización explícito de un cuerpo/sexo femenino, ya que las *real dolls* pretenden sugerir o fantasear que son reales, es decir se trata de un objeto que finge tener vida, y en este caso en la fotografía propuesta se parte de un cuerpo y sexo femenino real y la propuesta artística radica en que la artista deshumaniza a la modelo, le sustrae la fuerza, energía y vida, la convierte en objeto hueco y vacío. Así, el resultado es del mismo modo un cuerpo y sexo robótico, mecánico, tecnológico ciborg e inerte. Además, el título de la serie aporta más contenidos sobre la obra, pues al hacer alusión a la Eva bíblica, conlleva intrínsecamente la conversión de ésta, de figura referencial para la identidad femenina a icono; o lo que es lo mismo, la Eva bíblica modificada por la tecnología de la era actual queda finalmente convertida en muñeca sexual.



María Andrés/*Adán y Eva. XXI*. 2012

---

<sup>606</sup> Muñeca real.

En *Not without (her) permission*, Lara Abajo desconcierta al público, en el buen sentido de la palabra, con el rotundo tríptico que presenta. Se trata de una fotografía en la que reflexiona sobre la prostitución infantil y el apresuramiento adolescente por iniciarse en las relaciones sexuales. Tras estas impolutas fotografías, donde siempre aparece el sexo de una joven con un elemento que, en este caso lo protege, la artista reivindica el necesario empoderamiento de la mujer para tomar sus propias decisiones con respecto a sí misma y su cuerpo; y lo hace por medio de un lenguaje de símbolos a modo de metáforas visuales, que le permiten usar una cremallera, una mano a modo de barrera o un cosido para asegurar e imposibilitar el paso de cualquier factor agresivo hacia la joven. O lo que es lo mismo, se propone el cierre voluntario de una vulva, para permitir el paso solo a quien la protagonista quiera y/o cuando lo considere oportuno.



Lara Abajo/*Not without (her) permission*. 2011

Estos han sido algunos de los ejemplos propuestos en el archivo que permiten revisar y analizar los diferentes dispositivos discursivos que, dentro de una fotografía conscientemente ideológica, pretenden poner en tela de juicio en algunas ocasiones o acomodar, en otras, algunos de los pilares más fundamentales de la cultura occidental. Asimismo, como ya venimos viendo a lo largo de esta tesis, uno de los mayores pilares de la misma consiste en categorizar enfrentadamente a las/los diversas/os sujetos de la especie humana; por lo que esta categorización confrontada a la que me refiero, coopera y configura el panorama actual de Occidente por medio de la adscripción de valores y contenidos vertidos sobre los sexos. Así, el apartado de *Sexos antirreligiosos* ha permitido la revisión de algunos de los aspectos que organizan el binarismo, reparto de tareas, roles sexuales y existenciales, que desde la religión se imponen a la población. El posterior apartado *Sexos referente al color de piel*, ha revisado, para más tarde mostrar, el origen de las representaciones sobre el sexo donde el color de la piel es realmente el agente protagonista, posibilitando la explicación y causas y consecuencias del contenido que conlleva. Finalmente, con sexos que abordan específicamente la problemática “*sexo, género e identidad*”, el cometido en cuestión era plantear el campo de batalla sobre el que muchas/os artistas trabajan y donde el sexo, como denominador común en

todas las fotografías, es también la fuente de inspiración creativa, ideológica o política para las múltiples posibilidades que contiene.

Las fotografías propuestas permiten constatar la intención, esfuerzo y necesidades de todas y todos estas/os artistas que, aplicando su propia resignificación de los valores y contenidos analizados, cuestionan o no, los usos y abusos de la imagen de carácter tradicional, planteando una nueva y posible realidad, en los casos en los que la persona creadora se arriesga a ello.





## 9. CONCLUSIONES

Al inicio de esta tesis se exponían como hipótesis que las imágenes artísticas que se refieren a los sexos y la sexualidad impactan socialmente, construyendo tanto nuestra subjetividad como el imaginario colectivo. Se planteaba también un desequilibrio en tales interpretaciones que desestabilizaba a los sexos representados, ya que son predominantes las representaciones del sexo femenino; cuando sin embargo, la autoría es de modo mayoritario, masculina.

### Desde una perspectiva crítica con el ámbito artístico

A partir de la visualización y análisis de las fotografías compiladas en el archivo se ha demostrado que, efectivamente, el ámbito artístico es al mismo tiempo campo emisor y receptor de contenidos y valores culturales. Por lo tanto, es un poderoso anclaje de consolidación de la propia sociedad occidental. Además, este carácter de retroalimentación al que me refiero viene provocado por el hecho de ser personas occidentales las que se encuentran detrás, a través o dentro del engranaje mismo del ámbito artístico. De modo que al estar bajo el yugo de la propia cultura occidental, el material que producen está totalmente vinculado al que consumen. Lo que promueve la entrada y salida de idéntica información, contenidos, valores y estereotipos en las identidades humanas. Así decir: se retroalimenta a sí mismo, asegurando de este modo, su mantenimiento, y evitando que se produzca cambio alguno.

Así pues, el arte se convierte en instrumento que organiza y estructura a la población. Los conceptos o valores de una cultura no solo se comprenden y asimilan mediante el intelecto, sino que muchos de ellos son incorporados a través de comunicación no verbal y por medio de las emociones, la abstracción, el instinto y demás percepciones que huyen o evitan lo racional.

Específicamente, la fotografía es una herramienta fundamental, dadas sus capacidades conceptuales, la rapidez y su amable apariencia de ingenuidad; para construir discursos simbólicos o directos que conforman las psiques occidentales. Lo que viene a demostrar que las representaciones de genitales femeninos y masculinos realizadas en la fotografía contemporánea española, inevitablemente tienen un impacto social –psíquico, físico, espiritual y existencial- al repercutir, la gran mayoría de veces sin que nos demos cuenta, en nuestra subjetividad o imaginario común.

Aun habiendo asumido que tales interpretaciones manejan conceptos y significaciones vertidas por otros ámbitos sociales como la política, literatura, cine, filosofía, ciencia, religión... se presenta, de modo irremediable, el hecho de prestar atención a las imágenes que nos abordan no solo mediante la observación sino a través de la profundización de la lectura de las mismas. Con el objetivo de acceder al discurso subyacente que de manera implícita conllevan, para incorporarlo o rechazarlo de forma voluntaria y consciente.

Por otro lado, la cultura occidental es de índole patriarcal o lo que es lo mismo, favorece el desarrollo y trayectoria de los varones en detrimento de las demás identidades habidas. Así que desde todas las instituciones culturales se promoverá que sean éstos los que más fácil y mayor acceso tengan a los enclaves culturales mencionados. Por lo que esta cuestión de discriminación positiva de sexo y género masculino, es la que ha permitido entre otras cosas que hayan disfrutado de mayor legitimidad para producir, crear, expresar, opinar, reflexionar, etc.; provocando de forma consciente o inconscientemente que su mirada y *modus operandi* se hayan erigido como los universales. Lo que formula diversas cuestiones:

La primera de ellas es que debido a tal exceso endogámico, el sexo femenino en toda su diversidad, junto con todas aquellas identidades que no responden a lo hegemonícamente normativo han sido heterodesignadas por el artista de piel blanca, heterosexual y tradicional. Por lo que las definiciones y características vertidas sobre las múltiples identidades, al ser siempre emitidas desde el mismo punto de vista -que deja al margen a las/los propias/os protagonistas y sus percepciones sobre sí mismas/os- han terminado, en ocasiones, por conferirle esa misma identidad heterodesignada. Dicho de otro modo: los autores han propuesto un modelo femenino conveniente para sí mismos y muchas de las identidades subalternas, han acabado de modo voluntario o involuntario por adoptarlo; debido a la presión y opresión que supone el estar constantemente excluida/o, no representada/o, invisibilizada/o, infravalorada/o o juzgada/o.

La segunda cuestión planteada es que, añadido a lo anterior, se ha de tener en cuenta que expresar tan reiteradamente como se hace, una designación o definición simplista, frívola, negativa de un aspecto; puede ser en realidad un pre-juicio. Lo que demuestra que algunos de los/las artistas los tienen, por lo que colaboran en formar parte de los tabúes y prejuicios culturales de occidente en relación al *sexo, género e identidad*. Ya que la mayor parte de las veces, lo que expresan de tal aspecto desvela en realidad la no comprensión y valoración del mismo.

En tercer lugar, y por suerte no todas las personas heterodesignadas han acogido tales ceguedades. Eso permite que en la actualidad se perciba la entrada de nuevas corrientes tanto de praxis artística como en otros ámbitos, donde el sexo femenino principalmente -en todas sus diversidades de opción sexual, color de piel, discapacidad, de clase, etc.- está dinamizando el ámbito artístico; mostrando, planteando y debatiendo su disconformidad con la mirada estereotipada que se considera o piensa universalmente.

Por último, la revisión y análisis que se ha hecho sobre el tratamiento de dichos conceptos desde la perspectiva artística, permite constatar que se siguen boicoteando las identidades y sexualidades de personas que no encajan en lo hegemonícamente normativo; lo que indica hasta qué punto es necesario e imprescindible el trabajo, activismo, pensamientos, discursos, etc. de estas/os artistas que tratan de cuestionar y reinventar los cánones férreamente instaurados y plenamente asumidos por la sociedad. Solo así, a partir de una apertura a la diversidad de la mirada y con la entrada de

diversos modos de *ser artista*, se podrán equilibrar de modo equitativo los muchos y diferentes sexos, géneros, sexualidades e identidades habidas en España, ya que todas existen, y por tanto merecen un lugar en nuestra historia colectiva.

#### Sobre el archivo fotográfico y las tres tipologías de fotografía propuestas.

Me permito reiterar a cerca de las tres tipologías propuestas de fotografía en esta investigación y sus consiguientes apartados, que en ningún momento se ha pretendido que funcionaran como estructura clasificatoria definitiva; sino que, muy al contrario han sido formuladas para facilitar el esclarecimiento personal, con vistas al análisis y revisión de las fotografías y discursos subyacentes a las mismas. Por lo tanto se asume que no a todo el mundo han de facilitarle la tarea, puesto que muchas de las imágenes compiladas podrían convivir simultáneamente en otros apartados o incluso crear nuevas tipologías donde ubicarle. Como ya se comprobó, todo depende de la perspectiva o subjetividad desde donde se miren. En este caso, entonces, las fotografías *Ornamentales, Terapéuticas o Ideológicas* tan solo se muestran como ejemplos que han ofrecido un óptimo resultado para el objetivo concreto que me planteaba.

Con respecto a la construcción del archivo, debido a querer producirlo con un carácter más diverso, y teniendo en cuenta las dificultades existentes para que artistas femeninas puedan desarrollar, difundir y producir sus obras; he procurado prestar especial atención a coleccionar sus interpretaciones artísticas. Esto no ocurre con las representaciones realizadas por artistas masculinos, ya que son muy numerosas; para tratar de compensar y equilibrar los parámetros de incorporación de una imagen heterogénea, no han sido seleccionadas todas las obras producidas por ellos; sino que se han ido escogiendo por estar a favor o en contra de lo que discursivamente se planteaba. Sin embargo de las/los aproximadamente 200 artistas componentes del archivo tan solo poco más de un tercio corresponden a la autoría femenina, lo que señala que, en efecto, en el ámbito artístico -y de modo más exclusivo en el medio fotográfico-, sigue existiendo un desmesurado exceso de autoría masculina.

Este dato, ratifica que la autoría masculina sigue copando las instituciones de arte legitimadas; y refleja que el apoyo, respaldo, estímulos, facilidad de acceso a las oportunidades y los privilegios en el mercado del arte siguen perteneciendo a los sexo/cuerpos masculinos. Lo que sorprende al tener en cuenta las cifras de matriculación en las universidades de Bellas Artes de la actualidad, donde evidentemente predomina la femenina. Dicha cuestión sugiere que tras la etapa formativa, los artistas masculinos son quienes acceden a mayores y mejores puestos de trabajo dentro del ámbito artístico profesional; así como los grandes benefactores de la educación universitaria, que solo en su caso traduce el hecho de que sean un número más reducido. Además, los contenidos que la institución universitaria emite en la formación de estas/os artistas, son de una clara perspectiva androcrática.

Todo esto va unido a que, por ende, como si se tratara de *la pescadilla que se muerde la cola*, las instituciones culturales retribuyen en la mayoría de los casos, a los

artistas masculinos. Lo que conforma una poderosa estructura que atrapa y repele por medio de fascinaciones y espejismos.

Durante la realización del presente archivo, el arrope y estímulo hacia los artistas masculinos se ha percibido destacadamente, entre otras cosas, en el hecho de que en las principales bibliotecas de arte son muy escasas las obras y retrospectivas de artistas femeninas. La enorme dificultad para encontrar entrevistas y artículos en los medios de comunicación sobre las artistas, resulta inaceptable en comparación con los miles de artículos, ensayos o trabajos que la crítica y medios de comunicación emiten con respecto a artistas masculinos.

Asimismo se corrobora que tanto crítica como jurados y galeristas denotan una clara perspectiva androcéntrica que implica e implementa (in) conscientemente, el sistema sexo/género. Ya que se atiende a diferentes y determinadas actuaciones, biografías conductas o comportamientos, dotándoles de mayor difusión y respaldo, dependiendo de si la obra o el discurso es emitido por un sexo cuerpo femenino o masculino. Sin embargo no se valora que las situaciones que ambas y ambos han tenido que atravesar también son de muy disímil carácter.

Finalmente queda matizar que como también se observaba en la hipótesis, a pesar de que predomine la autoría masculina la interpretación artística que se hace de los genitales suele ser, en el caso del archivo revisado, tan solo de un tercio con respecto al sexo masculino y aproximadamente el doble del sexo femenino. Por lo que se asevera que del mismo modo sigue existiendo un mayor índice de artistas masculinos que prefieren interpretar artísticamente al sexo femenino en vez de al propio. Este hecho forma parte de la poderosa estructura a la que nos referimos, donde al detenernos para profundizar en por qué sucede esto y estudiar a fondo la causa de que así ocurra, vemos que como si fuese una tela de araña, quedan atrapados en ella, tanto los insectos como la propia araña. Es decir, todas/os son presas y presos por la misma; pues consiste en una red caduca e individualista que en el caso del ser humano no se sostiene como sistema de organización cultural perdurable, precisamente por resultar dañino tanto para el ecosistema humano como para los de otros seres vivos con los que se convive.

Desde un enfoque más pormenorizado cabe concluir:

1. En el caso de *Fotografía Ornamental*:

En todos los apartados a excepción de *Sexos irónicos* se presenta un claro desequilibrio en el que el sexo femenino es mucho más interpretado que el masculino. Lo que denota que aspectos como el carácter irónico, humorístico, desenfadado o no formal suelen ser cuestiones atribuibles únicamente al ámbito de lo masculino. Esta evidente descompensación viene inducida, entre otras cosas, por el carácter en sí de lo que se ha denominado *Fotografía Ornamental*; que ya se dijo es aquella en la que la prioridad en la creación es de índole decorativa o estética. Esto explica que al sexo/cuerpo femenino numerosas veces interpretado desde esta perspectiva, se le asignen con mayor facilidad aspectos de tipo metafórico, ya que es muy común que se

transforme en fresa, mariposa, corazón, flor... así como se le concedan aptitudes para camuflarse como paisaje, se le perciba desde una perspectiva erótica por medio de la mirada poética o pornográfica-artística por medio de la presencia explícita de la misma. Todo ello verifica que las representaciones de carácter ornamental, además de ser el dispositivo artístico de mayor representación de la vulva, también lo son de contenidos relacionados con la pasividad, adscritos, supuestamente, a la misma.

Únicamente el sexo masculino es protagonista, además de en *Sexos irónicos*, en el caso de plantearlo como *arquitectura* o *naturaleza intervenida*, donde suele hacerse alusión al mismo como autoridad o régimen. Y, por lo tanto, desde una clara perspectiva de agente activo.

Asimismo, en las representaciones ubicadas en *Fotografía Ornamental*, también se observa que es donde suelen retratarse más cuerpos fragmentados. La gran tendencia a ensalzar aspectos eróticos, insinuantes, sugerentes y provocativos en el sexo/cuerpo femenino es lo que empobrece el hecho de no transitar otros sexos o posibilidades artísticas sobre los mismos. Así pues, en *Fotografía Ornamental*, es donde más categorización rígida de los sexos se percibe, en tanto que los conceptos y valores que se vierten sobre ellos, casi nunca provienen del interés voluntario por parte de la/el artista de proponer una reflexión subversiva y arriesgada; sino que, muy al contrario y dado que los referentes fotográficos parecen ser adoptados de la pornografía y la publicidad, tan solo emiten una interpretación expresada reiteradamente. Lo que provoca que en *Fotografía Ornamental* los férreos patrones que la cultura occidental adscribe a los sexos casi nunca suelen ser transgredidos, alterados o transcendidos, porque siempre se sigue o imita el esquema que pronuncian los demás ámbitos socioculturales.

## 2. En el caso de la *Fotografía Terapéutica*:

En esta tipología existe un mayor equilibrio tanto de las representaciones de los sexos en cuanto a cantidad de cada uno, como de artistas que trabajan en cada una de los tres apartados sugeridos en la investigación. Lo cierto es, que muy al contrario de lo que ocurriera con *Fotografía Ornamental*, en este caso ha costado mucho más esfuerzo dar con fotografías que presentaran al sexo/cuerpo como elemento obsoleto, dolorido, o transitando ciertas experiencias. Quizás este detalle esté propiciado por el hecho de que es necesario por parte de la creación un proceso más consciente, introspectivo e íntimo que no todas/os están dispuestas/os a asumir y menos aún a llevar a cabo. Probablemente porque la aceptación y transcendencia de tales interpretaciones es mucho más limitada social y públicamente; lo que plantea un conflicto a la/el artista si busca precisamente la admisión, y el reconocimiento implícito, como indicador de su *éxito* dentro del mercado artístico.

La *Fotografía Terapéutica* es la menos practicada dentro del territorio español, porque sus aplicaciones apenas están siendo transitadas y valoradas, y por lo tanto el desconocimiento de las mismas, unido al concepto cultural que se tiene del dolor, herida, sangre, enfermedad, etc. son cuestiones que actualmente el poder y las instituciones manejan a su conveniencia, en tanto que en determinadas esferas lo comercializan como si de un espectáculo se tratase como en otras lo reprimen confiriéndole una carga de culpabilidad.

De esta tipología sorprende como en todas las interpretaciones revisadas, cuando se representa un sexo/cuerpo femenino desnudo en posición horizontal o cadavérica, la mirada, construida desde la perspectiva androcéntrica, lee que el sexo/cuerpo se encuentra, en realidad, muerto. Sin embargo cuando el que se representa es un sexo/cuerpo masculino tiende a leerlo como sexo/cuerpo enfermo. Lo que establece diferencias entre un estado y otro, así como entre el sexo que protagoniza cada uno de los estados. Una vez más los factores que hacen emerger estos aspectos vienen inducidos por otras fuentes de emisión cultural, como telediciarios, cine, etc. que permiten que la asimilación de *muerte y enfermedad* se adscriban mediante un proceso de normalización, como valores determinados hacia *mujeres y varones* o hacia la *feminidad y masculinidad* en sí misma.

Sin embargo, la visualización de *Sexos oprimidos*, independientemente del sexo representado, plantea un jaque directo a la mirada espectadora; que debe discernir entre si empatiza con los sentimientos y emociones que se expresan, o si, por el contrario, se aleja, reprimiendo cualquier reflexión empática; dada la facilidad de poder respaldarse en los típicos juicios y prejuicios culturales que asocian la manifestación de tales sentimientos a delirios o trastornos negativos que han de ser sofocados.

### 3. En el caso de la Fotografía Ideológica:

Han sido muy escasas las interpretaciones producidas por artistas femeninas en los apartados de *Sexos Antirreligiosos* y *Sexos referentes al color de piel*, por dos aspectos diferentes pero que, en realidad, se encuentran interconectados. En el primer caso se demuestra que el reparo que las artistas femeninas presentan a abordar la interpretación de los sexos desde esta perspectiva no es tanto que no se atrevan, sino que prefieren enfocarse en otras direcciones. Quizás por haber transcendido discursivamente a la propia religión cristiana, por encontrarse bajo su yugo o porque el impacto público y social, abordado desde tal perspectiva, no disfrutaría de difusión, apoyo y una crítica encomiable que resalte la valentía de la artista, sino que más bien la tildaría de inaceptable e inadmisibile. Pero debo mencionar que, aunque no a partir de la relación directa de los genitales y la religión, son muchas las artistas que están lidiando con temas relativos a la opresión del cristianismo.

En el caso de *Sexos referentes al color de piel*, sorprende que la interpretación casi en su totalidad sea del sexo femenino cuando únicamente solo dos artistas femeninas reflexionan sobre ello. Son los casos de Isabel Muñoz que, para más inri, ya

vimos que nunca retrató al sexo femenino; y el de Begoña Montalbán, cuyo discurso se aleja afortunadamente del resto de planteamientos, por lo que da la posibilidad de presenciar una propuesta que produce gran impacto por lo insólita.

Por tanto, en *Sexos referentes al color de piel*, abundan las representaciones del sexo femenino realizadas por artistas masculinos; que demuestran que las nociones revisadas en cuanto al carácter que se adscribe al sexo/cuerpo femenino que atañen el color de piel, están marcadas por lo exótico, lo misterioso, lo salvaje, etc. Es decir, por una mirada voyeurista y objetualizadora, que observa en tanto que posee al sexo cuerpo al que mira. No está de más recordar que todos los atributos que se vierten sobre el sexo/cuerpo femenino no existen en realidad en el sexo/cuerpo en sí, sino en la perspectiva desde donde se mira; que una vez más es de marcado carácter androcentrista y etnocentrista.

Por su parte, no se ha encontrado obra de ninguna artista femenina de piel negra que dentro del territorio español haya producido una obra donde se interprete a un sexo/cuerpo desnudo. Casi con total seguridad, las posibilidades de difusión y respaldo a la trayectoria de tales artistas serían y son muy pocas o ninguna. De modo que una vez más, las representaciones en el archivo compiladas no son más que la heterodesignación de algo que en realidad es desconocido y excluyente a partes iguales.

Finalmente queda matizar que el apartado de *Sexo, género e identidad*, que se reservaba para el último lugar y donde el objetivo de su creación no era tanto buscar artistas que trabajaran en torno a ello sino proponer un mapa diverso de los planteamientos actuales; es el más equilibrado en cuanto a connotaciones equitativas entre los sexos, grados de compromiso, profundización en los conflictos identitarios, ambición de los objetivos, construcción de dispositivos subversivos y simbólicos, etc. Estos aspectos son los que consiguen que tal apartado sea el más rico por diverso, heterogéneo y tolerante que las otras tipologías y apartados. Esto conlleva, también, el dato de que casi todas las propuestas presentadas consisten en que cada artista suele reflexionar sobre su propio sexo; lo que induce a la abertura y ampliación de significados, simbologías y contenidos que se otorgan a los mismos. Ya que, de este modo, se evita caer en prejuicios culturales tópicos. En muchos de los casos, la pretensión de poner en tela de juicio algún pilar que categoriza al sexo de modo enfrentado; o lo que es lo mismo, que le determina que el ser (una cosa) le impide ser (otra) suele originar el objetivo de conseguir ensamblar ambas sin que dichas potencialidades compitan y se excluyan, sino que muy al contrario, se acompañen y complementen.

Por lo tanto, estas/os artistas han sabido hallar a través del sexo/cuerpo y la sexualidad una fuente de inspiración de alto carácter creativo, ideológico, político, etc. Lo que les ha proporcionado, igual que a al público que lo quiera o necesite, no cargar con el sexo como lastre, tabú, lugar inapropiado o peso pesado. Es decir, que han sido capaces de transitar las múltiples posibilidades que contiene o puede contener. Gracias a sus obras, y al riesgo que corren y asumen con su difusión, han provocado la necesaria



apertura de la mirada pública; lo que conlleva la admisión del mensaje que planteaban, superando la realidad visual que conocieron, trascendiéndola y divulgándola. O lo que es lo mismo, provocando una nueva realidad visual, desdibujando las fronteras de la sexualidad y la identidad aprendidas.

A continuación, se incluye un cuadro sinóptico que pretende servir de guía o como mapa aclaratorio de cuanto se ha expuesto anteriormente, en referencia a las conclusiones específicas del archivo fotográfico analizado.

TIPOLOGÍA		DATOS	RESULTADOS	COMENTARIOS	CONSECUENCIAS
Fotografía Ornamental		<p>Mayoría interpretaciones del sexo femenino.</p> <p>Mayoría autoría masculina</p>	Exceso de fotografías	<p>Se adscribe pasividad al sexo femenino tanto desde lo discursivo como lo técnico. Reminiscencias de la fotografía pornográfica y publicitaria.</p> <p>Mirada voyeurista/cosificadora</p> <p>Producción más fácil al no plantearse discurso a voluntad o consciencia de la/el artista.</p>	Estancamiento de los roles y valores de los sexos.
Fotografía Terapéutica		<p>Interpretaciones igualadas</p> <p>Autoría Igualada</p>	Escasez de fotografías	<p>Dificultades para el éxito profesional, debido al rechazo de las instituciones artísticas ante una fotografía no agradable.</p> <p>Producción más difícil porque es necesario el planteamiento voluntario o consciente de la/el artista.</p>	No movimiento. Lo que supone estancamiento de roles y valores de los sexos.

Fotografía Ideológica	Sexos r. color de piel	Mayoría de interpretaciones del sexo femenino.	Exceso de fotografías	Se adscribe pasividad, exotismo y misterio al sexo femenino. Reminiscencias de la fotografía pornográfica.	Estancamiento de los roles y valores de los sexos.
	Sexo, Género e identidad	Mayoría autoría masculina  Interpretaciones igualadas		Mirada voyeurista/cosificadora  Cada artista expresa un mensaje sobre su propio sexo.	

#### Desde una perspectiva antropológica y social

Al comienzo de la investigación se partía de la sospecha de que la genitalidad es el baremo vigente de diferenciación de cuerpos y personas en la actualidad. Pero se intuía que tales paradigmas, como después se ha podido comprobar, han ido evolucionando en base a intereses políticos, religiosos, económicos, científicos...por lo que se esclarece que este estrecho vínculo entre el sexo físico y el género que se atribuye a la persona, no es sino otro parámetro más de diferenciación que puede modificarse.

Tales paradigmas plantean el hecho sobreentendido de que los genitales designan el sexo de la persona y que, además, definen el género del sujeto; lo que conlleva a su vez a que sexo y género coincidan o deban coincidir en base a los paradigmas culturales del mencionado sistema sexo/genero, que así lo estipula.

En realidad, habría que preguntarse qué pasaría si no existiera esta obligación simbólica y/o real, y cada cual, independientemente del sexo que posea - ya vimos que no solamente son dos las posibilidades- pudiera construirse identitaria y sexualmente con libertad; es decir, sin miedo a no encajar en un esquema rígido, simple y reduccionista. Desde el punto de vista social, esto implicaría que no sería necesario conocer/saber el sexo ni género de una persona, lo que reinventaría la estructura relacional entre ambas y, probablemente, desembocaría en relaciones más sanas, espontáneas y transparentes entre personas más divertidas, por ser conscientes de que poseen una identidad completa en potencialidades y percepciones. De producir esto, podríamos disfrutar más plenamente de una cultura menos estricta, fragmentada e imperialista.

Hemos de tener en cuenta que esta asociación de una genitalidad clara o categorizada es lo que establece, además de la obligación instantánea de pertenecer a una de las categorías *mujer* u *hombre*, que dentro de este orden simbólico exista una jerarquización que subordina una a otra, dada la lógica patriarcal desde la que se plantea el sistema sexo/género. Por lo tanto, readaptar las necesidades e imperativos de la actualidad también sería abordar como campo de trabajo una de las raíces principales de la lógica androcéntrica, que tantas desazones produce a personas de todos los sexos.

La labor del dispositivo artístico que aquí se plantea, adquiere un gran alcance si tenemos en cuenta que se trata, en realidad, de la construcción de símbolos ocultos tras la apariencia física de un sexo. Además, el recurrir, como en este caso, a la representación de una parte del cuerpo que sirve como parámetro diferenciador, implica la interpretación del mismo por medio de un claro ejercicio de abstracción simbólica. Es decir, que tras la apariencia física del sexo, en las interpretaciones artísticas se vuelcan, por medio del simbolismo, diferentes aspectos que finalmente construyen el carácter del sexo en sí.

Pero el recurso del símbolo denota, además, el desgaste del propio concepto al que se refiere, al tiempo que tanto la simbología como el concepto pasan a formar parte o pertenecer a la experiencia colectiva occidental. Se trata entonces de un dispositivo que persigue la significación visible y perceptible de una invisible realidad, que, pese a que resulta familiar nunca deja de ser difícil.

Asimismo, esta investigación permite plantear que a día de hoy, la *identidad* como concepto que incorpora sexo y género entre otras singularidades humanas, se plantea cada vez más como resultado de una personalidad múltiple integrada por varias, de ambos sexos y de diferentes edades, que cohabitan en un mismo cuerpo. La innovación se produce cuando, por medio de algunas interpretaciones artísticas, se demuestra que no tiene sentido seguir amparando una rígida lógica de pensamiento fragmentario, regulado mediante la represión o fundamentado directamente en ella, sino que quizás; como plantean dichas representaciones, lo lógico sería integrar las diversas personalidades, suministrando espacio a todas para que al conocerse y tolerarse consigan la convivencia pacífica en el conjunto.

Todos los sexo/cuerpos están compuestos por diferente grado de estrógenos, testosterona y progesterona, y un cuerpo calloso que con mayor o menor desarrollo, conecta los dos hemisferios del cerebro humano. Esta perspectiva de pensamiento permite que, a partir del cuerpo y las necesidades del mismo, la persona vaya fluyendo de manera viva y activa consigo misma. Lo que le permite conectarse con su verdadero interior, compuesto por un principio femenino y un principio masculino, que debe dirigir y coordinar. Sin embargo, actualmente las personas no pueden desarrollar sus diversos caracteres identitarios porque el agente que actúa como timón de la identidad, no es el cuerpo en sí sino el intelecto. Y lo es porque desde un férreo esquema mental y severo, el sistema sexo/género, la sociedad organiza a la población a la misma vez que subordina, reprime y acalla la potencia y valor del principio femenino, dada la

perspectiva patriarcal del mismo. Romper con esta represión generaría la renovación de una actitud social que velara por el equilibrio de todos los planos que conforman a una persona (psique, intelecto, emocional, espiritual, instintivo); así como la alternancia de los principios considerándonos seres completos, para que podamos ser como deseamos.

A su vez esto conllevaría el hecho de no ser solamente *mujeres* u *hombres* de correcta *feminidad* o *masculinidad*, con la consecuente violencia simbólica que ello implica. Necesitamos abogar por la reinención de las relaciones entre personas, así como de la religión, la estructura familiar, los hábitos culturales, la enfermedad, la muerte, etc. al tiempo que desactivar la violencia codificada que el propio sistema capitalista patriarcal genera, con el mantenimiento y espacios concretos donde verterla y ensalzarla.

Sin embargo para las transformaciones que han de darse en un salto por conseguir una sociedad y cultura más justa, debemos prescindir del ego, que al ser de índole patriarcal, reprime lo espontáneo, las emociones, los impulsos, la fantasía y lo irracional. Y todo ello, obstaculiza el permutar y lo permutable a favor de una organización que se considera perpetua e inalterable y que además, destruye todo intento de mejoría.

Actualmente vivimos una época en la que se desmoronan valores antiguos al tiempo que, por otro lado, se sostienen inmutables los mismos, debido al miedo por el nacimiento de una conciencia con necesidades nuevas. Esto hace que los conflictos y problemáticas de la sociedad occidental se estén revisando desde enfoques y perspectivas novedosas; puesto que todo responde a la necesidad personal y colectiva de autorrelacionarnos con el conjunto heterogéneo de pensamientos, impulsos, instintos, etc. Lo que, precisamente, favorece el ansiado cambio, puesto que es imprescindible para salir del periodo de estancamiento en que nos encontramos y hace necesario que se deba revisar el orden simbólico con el que nos regimos y que, muy al contrario de lo que se piensa, no está basado en consideraciones racionales, sino más bien en arcaicos prejuicios y deseos inconfesables. De esta manera, echando mano al principio femenino y otorgándole un espacio parejo al masculino, accederemos, puesto que tenemos las capacidades necesarias, a un concepto de amor anónimo y múltiple.

Este amor, provocaría la ruptura del pensamiento de polos o puestas o dualismos enfrentados de forma directa, que durante la investigación se revisaba, y comprendería su transformación de dualismo a dualidad; por lo que los opuestos dejarían de excluirse y pasarían a formar parte de un todo identitario. La dualidad sería posible y muy benefactora para toda la cultura y sociedad.

*Feminidad* y *masculinidad*, principio femenino/principio masculino o vulva/pene son fuerzas arquetípicas. Es decir identidades ancestrales que todas y todos guardamos en nuestro interior y que componen dinámicas distintas de relacionarse en la vida, en la cotidianidad y con las personas de sexos diferentes. La represión de alguna de estas fuerzas genera la frustración, odio, culpa, resentimiento y la despersonalización del sujeto; por lo que ambas deben convivir contaminándose entre sí. La represión de

cualquiera de ellas afecta en todas las relaciones que la persona desarrolla; pero la comprensión de las mismas no puede ser solo mediante su racionalización, sino también desde el tránsito emocional por cada una de ellas, por lo que es necesario que tanto individual como colectivamente volvamos a conectarnos con ellas.

## 10. BIBLIOGRAFIA

- Acaso López-Boch, María. *Esto no son las torres gemelas*. Edit. Los libros de la catarata. Madrid, 2006.
- Alario Trigueros, M<sup>a</sup> Teresa. *Arte y feminismo*. Edit.. Nerea. San Sebastián, 2008.
- Alberola Nieves; Torrent Rosalía. (coord.) *Dossiers feministes. Deesses i Verges. Una iniciació històrica de les dones vistes per la religió*. Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I. Castelló 1998.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Edit.. Nerea. Madrid, 2004.
- Aliaga, Juan Vicente. *Bajo vientre: representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Edit. Consejería de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1997.
- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Edit. Akal. Madrid 2007.
- Aliaga, Juan Vicente; Cortés, José miguel G. *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*. Universidad Politécnica, D.L. Valencia, 1993.
- Aliaga, Juan Vicente; De Corral, María; García Cortés, José Miguel. *Micropolíticas: Arte y cotidianidad*. Edit. Generalitat Valenciana. Valencia 2003
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Edit. Anthropos. Barcelona, 1991.
- Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Ed. Cátedra (col. Feminismos), Madrid 1997.
- Amorós, Celia; De Miguel, Ana. (eds). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 1, De la Ilustración al segundo sexo*. Edit. Minerva. Madrid, 2010.
- Amorós, Celia; De Miguel, Ana. (eds). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 2, Del feminismo liberal a la postmodernidad*. Edit. Minerva. Madrid, 2010.
- Amorós, Celia; De Miguel, Ana. (eds). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Vol. 3, De los debates sobre genero al multiculturalismo*. Edit. Minerva. Madrid, 2010.
- Ann Quance, Roberta. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo. Las mujeres como objetos y sujetos poéticos*. Edit. Machado. Madrid, 2000
- Arpal, Jesús; Mendiola, Ignacio. *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Edit. Universidad del País Vasco. Bilbao, 2007.
- Asensio, Paco; Kliczkowski, Hugo. *Desnudos femeninos. Idea y concepto*. Edit. Vértigo. Barcelona, 2003

- Asensio, Paco; Kliczkowski, Hugo. *Desnudos masculinos. Idea y concepto*. Edit. Vértigo. Barcelona, 2003
- Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Edit. Trea. Gijón, Asturias. 2012.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Edit. Paidós Ibérica. Barcelona, 2004.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona 2004
- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Edit. Cátedra. Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 2005
- Beneito, Pablo; Piera, Lorenzo; Barcenilla, Juan José. (coords.) *Mujeres de luz: la mística femenina y lo femenino en la mística*. Edit. Trotta. Centro de Estudios Místicos. Madrid, 2001
- Bessis, Sophie. *Occidente y los otros: historia de una supremacía*. Edit. Alianza Editorial. Madrid 2002
- Blanco, Nieves (coord.). *Educación en femenino y en masculino*. Edit. Akal. Madrid, 2001.
- Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador: paradigma de una metáfora de la existencia*. Edit. Visor. Madrid, 1995.
- Bornay Erika. *Las hijas de Lilith*. Edit. Cátedra. Madrid, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Edit. Anagrama. Barcelona, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Edit. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2008.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Edit. Gredos. Madrid 1976.
- Bozal, Valeriano. *La necesidad de la ironía*. Edit. La balsa de la medusa. Madrid. 1999
- Bravo, Laura. *Ficciones certificadas: invención y apariencias en la creación fotográfica (1975-2000)*. Edit. Metáforas del movimiento moderno. Madrid, 2006.
- Butterfly Hill, Julia. *El legado de Luna. Historia de una mujer, una secuoya y la lucha por salvar el bosque*. Edit. RBA. Barcelona 2001
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 2005.
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino. Barcelona, 1999
- Camacho Martínez, Rosario; Miró Domínguez, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Servicio de publicaciones. Centro de ediciones de la diputación de Málaga. (CEDMA). Málaga, 2001.



- Caramés, José Luis; González, Santiago. *Género y sexo en el discurso artístico*. Edit. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1994.
- Carnacea Cruz, M. Ángeles; Lozano Cámbara, Ana E. (coords.) *Arte, Intervención y Acción social. La creatividad transformadora*. Edit. Grupo 5 D.L. Madrid, 2011
- Català Doménech, Josep M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions. Barcelona, 2005
- Charlet, Nicolas. *Ives Klein*. Edit. Adan Biro. París, 2000
- Clark, Marga. *Impresiones fotográficas: el universo actual de la representación*. Edit. Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Madrid 1991
- Cortés, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: la angustia de la muerte en el arte*. Edit. Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia, D.L. Valencia, 1996.
- Cortés, José Miguel G. *Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Edit. Egales. Barcelona, 2004.
- Crimp, Douglas. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Edit. Akal. Madrid 2005.
- Cruz Sánchez. Pedro A. *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Edit. Tabularium. Murcia 2004.
- Cruz Sánchez, Pedro A; Hernández-Navarro, Miguel Á. *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Edit. Cendeac. Murcia 2004.
- Curnier, Jean-Paul; Surya, Michel. *David Nebreda. Sur David Nebreda*. Edit. Léo Scheer. Paris, 2001.
- Darwin, Charles. *El origen de las especies por medio de la selección natural ó la conservación de las razas favorecidas en la lucha por la existencia*. Edit. Extramuros. Sevilla, 2009.
- De diego, Estrella. *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Ed. Visor. Madrid. 1992.
- Despentes, Virginie. *Teoria King Kong*. Edit. UHF. España, 2007.
- Díaz Sánchez, Julián. *Políticas, poéticas y prácticas artísticas: apuntes para una historia del arte*. Edit. Los libros de la catarata. Madrid 2009.
- Douglas, Mary. *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Edit. Alianza. Madrid, 1988.
- Ecker, Gisela. *Estética feminista*. Edit. Icaria, Barcelona 1986

Eisler, Riane. *El caliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*. Edit. Pax México. México 1997

Enciclopedia Salvat. Tomo nº 17. *Las vanguardias artísticas*. Madrid 2006

Erwim, Panofsky: *El significado en las artes visuales*. Edit. Alianza Editorial. Madrid, 2001.

Esteban, Mari Luz. *Crítica al pensamiento amoroso*. Edit. Bellaterra. Barcelona, 2011

Falcón, Lidia. *Mujer y sociedad*. Edit. Vindicación feminista. Madrid 1996

Fausto-Sterling, Anne. *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. Edit. Melusina. Barcelona, 2006.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Edit. Traficante de sueños. Madrid 2011

Fernández Polanco, Aurora. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Edit. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007.

Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo: en defensa de una revolución feminista*. Edit. Kairós. Barcelona, 1976.

Fiorini, Héctor Juan. *El psiquismo creador*. Edit. Paidós. Barcelona 1995

Folguera, Pilar. *Notas para el estudio de la historia social en España. Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria, I*, 1982, Madrid.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Edit. Cátedra. Madrid, 2009.

García Leal, Ambrosio. *La conjura de los machos: una visión evolucionista de la sexualidad humana*. Edit. Tusquets. Barcelona, 2005.

Gómez Isla, José. *Fotografía de creación*. Edit. Nerea. Guipúzcoa, 2005

Gonzalez Ruiz, Pilar; Gutierrez López Purificación; Martinez Ten, Carmen. (coord.) *El movimiento feminista en España en los años 70*. Edit. Cátedra. Universidad de Valencia. 2009. pp

Grey, Miranda. *Luna Roja*. Editorial Gaia. 9º edición. Madrid, 1999.

Guasch Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed Alianza Madrid 2002.

Guasch Anna María. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Textos de exposiciones. 1980-1995. Edit. Akal. Madrid 2000.

- Haraway, Donna. *Manifiesto para Cyborgs. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Edit.. Cátedra. Madrid, 1995.
- Henry, Albert. *Métaphore et Métonymie*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique. Bélgica, 1984.
- Hernández, Sánchez, Domingo. (ed). *Arte, cuerpo y tecnología*. Edit. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003.
- Hessel, Stéphane. *¡Indignaos!* Edit. Destino. Barcelona, 2011.
- Hooks, Bell. *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*. Edit. Traficantes de Sueños. Madrid, 2008.
- Hope, Terry. *Desnudos: cómo conferir un estilo a su creatividad fotográfica*. Edit. Omega. Barcelona 2001
- Hurd, Pippa. *Iconos del arte erótico*. Edit. Random House Mondadori. Barcelona, 2006.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Edit. Taurus. Madrid, 1992.
- Jasso, Karla. *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas. La génesis del ciborg femenino como mito político*. Universidad Iberoamericana México City, México. 2008.
- John-Steiner, Vera. *Note books of the Mind. Explorations of the Thinking*, New York. Edit. Oxford University Pres. Oxford, 1997.
- Kandisky, Vasili. *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Edit. Paidós. Barcelona, 2004.
- Lakoff, George y Johnson Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Edit. Cátedra. Madrid, 2001.
- Larrauri, Maite; Lomas, Carlos. (ed.). *¿Iguales a quién? Mujer y educación. ¿Iguales o diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*. Edit. Paidós. Barcelona, 1999.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires, 2002.
- López. Cao Marián. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Ed Narcea. Madrid, 2000.
- López. Cao Marián. (ed). *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. Asociación Cultural A Mudayna. Madrid, 2001.
- Lippard, Lucy. *From The Center: Feminist Essays on Women's Arte*, Nueva York, 1976.

- MacKinnon, Catharine A. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Edit. Cátedra. Madrid, 1995
- Martín Casares, Aurelia. *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Edit. Cátedra. Madrid, 2006.
- Martínez Díez, Noemí; López Fernández Cao, Marián (coord). *Arteterapia y educación*. Edit. Dirección General de Promoción Educativa. Madrid, 2004.
- Martínez Zamora, M<sup>a</sup> Eulalia. *La fotografía de J.A.M Montoya*. Edit. Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 2000.
- Marxen, Eva. *Diálogos entre arte y terapia: del "arte psicótico" al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. Edit. Gedisa. Barcelona, 2011
- Marzo, Jorge Luis (ed.) *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- Mayayo Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Ensayos Arte Cátedra Madrid 2003
- Martínez Pérez, Ana. *La antropología visual*. Edit. Síntesis. Madrid, 2008.
- Millett, Kate. *Política Sexual*. Edit.. Cátedra. Colección Feminismos. 2010
- Miralles, Pepe. *El arte látex: reflexión, imagen y sida*. Universitat de València. Valencia. 2006.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Edit. Paidós. Barcelona, 2003.
- Molinuevo, José Luis. *El espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*. Edit. Tecnos, D.L. Madrid, 1998.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Edit. Taurus. Madrid, 2011.
- Moraza, José Luis. *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Edit. Departamento de Cultura, Educación y Turismo de Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa. 1990.
- Murría, Alicia. *Laura Torrado*. Photobolsillo nº 53. La Fábrica Editorial, Madrid 2005
- Muthesius, Angelika; Riemschneider, Burkhard. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Edit. Benedickt Taschen. Köln, 1998.
- Navarro, Antonio José. (ed). *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Edit. Valdemar. Madrid, 2002
- Niedermaier, Alejandra. *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de auto construcción y construcción de la historia*. Edit. Leviatán. Buenos Aires, 2008.
- Nogué, Joan (ed.) *La construcción social del paisaje*. Edit. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Olivares, Rosa. *100 fotógrafos españoles*. Edit. Exit. Madrid 2005

Olivares, Rosa. *The Insides*, una coedición entre Artedardo y Galería Bachelos, Galicia 2008

Ortiz García, Carmen; Sánchez-Carretero, Cristina; Cea Gutiérrez, Antonio (coord). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Edit. Consejo Superior de Investigaciones científicas. Madrid 2005.

Osterwold, Tilman. *Pop art*. Edit. Benedikt Taschen. Köln, 1992.

Pascual Soto, Arturo. (coord.). *Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1995

Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Edit. Anthropos. Barcelona, 1995. México.

Pera, Cristóbal. *Pensar desde el cuerpo: ensayo sobre la corporeidad humana*. Edit. Triacastela. Madrid 2006.

Peran, Martí. (ed). *La dècada equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*. Edit. Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera. Lleida, 2005.

Pérez, David. *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.

Pérez, David. *La mirada contra la historia: en torno a la disolución temporal del arte*. Edit. Cimal Arte Internacional. Valencia, 2005.

Picazo, Glòria; Ribalta, Jorgue (eds.). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Picaudé, Valérie; Arbaïzar, Philippe (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2004.

Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. Editorial Zeta. 1ª edición Marzo 2009.

Platero Mendez, (Lucas) Raquel. (ed). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Edit. Bellaterra. Barcelona, 2012

Porqueres, Bea. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Editorial horas y horas. Madrid. 1994

Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Edit. Opera Prima. Madrid, 2002.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonki*. Edit. Espasa. Madrid, 2008

Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Edit. Akal. Madrid, 2003.

Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Edit. Siruela. Madrid 2003.

- Ramírez, Juan Antonio. *Edificios-cuerpo: cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Edit. Siruela. Madrid, 2003
- Raquejo, Tonia. *Land Art*. Edit. Nerea. Madrid 2003
- Reckitt Helena; Phelan, Peggy (ed). *Arte y feminismo*. Edit. Phaidon. Londres, 2005.
- Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*. Edit. Cátedra. Madrid, 1996.
- Rodríguez Nóbrega, Janeth. *Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el período colonial*. Edit. Universidad de León. León, 2008.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. *Belleza del otro mundo: apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo*. Edit. Cendeac. Murcia, 2005
- Salabert, Pere. *(D)efecto de la pintura*. Edit. Anthropos Barcelona, 1985
- Sanahuja, María Encarna. *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Edit. Cátedra. Valencia, 2002.
- Sanyal, Mithu M. *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Edit. Anagrama. Barcelona 2012
- Savatier, Thierry. *El origen del mundo: historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Edit. Trea. Gijón 2009
- Schaefer, Carol. (coor) *La voz de las trece abuelas. Ancianas indígenas aconsejan al mundo*. Edit. Luciérnaga. Barcelona, 2012
- Sentamans, Tatiana; Tejero, Daniel. (eds). *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas*. Edit. Limencop. Valencia, 2011
- Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el arte Espejo y realidad*. Editorial Plaza Janés. 2000.
- Shinoda Bolen, Jean. *El millonésimo Círculo. Cómo transformarnos a nosotras mismas y al mundo*. Edit. Kairós. Barcelona, 2010
- Shinoda Bolen, Jean. *Las Diosas de cada Mujer: Una nueva psicología femenina*. Editorial Kairós. Barcelona, 2012
- Shinoda Bolen, Jean. *Los Dioses de cada Hombre: Una nueva psicología masculina*. Editorial Kairós. Barcelona, 2011
- Shinoda Bolen, Jean. *Sabia como un árbol*. Editorial Kairós. Barcelona, 2012
- Shiva, Vandana. *Abrazar la vida: Mujer, ecología y desarrollo*. Edit. Horas y horas. España. 1995
- Solans, Piedad. *Accionismo Vienés*. Edit. Nerea, Madrid 2000
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales, 2003.

- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Edit. Taurus. Madrid 1996
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Edit. Nuevas Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 2009.
- Torras, Meri (ed). *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2008.
- Tusquets Blanca, Óscar. *Contra la desnudez*. Edit.. Anagrama. Barcelona, 2007.
- Vance, Carole S. (cord) *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Edit. Talasa. Madrid, 1989
- Vela, Joseph. *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la Madre Sor Josepha María García, primera hija real del Convento de Capuchinas de la villa de Castellón de la Plana*. Imprenta de la viuda de Antonio Bordazar. Valencia, 1750.
- Velasco Maíllo, Honorio M. *Cuerpo y espacio: símbolos, metáforas representación y expresividad en las culturas*. Edit. Ramón Areces. Madrid, 2007
- Villa, Manuela. *Arte emergente en España: 50 nuevos talentos*. Edit. Vaivén. Madrid, 2007.
- Walther, Ingo F. (ed) *Arte del siglo XX*. Edit. Taschen. Madrid 2005.
- Warr, Tracey; Jones, Amelia. (ed). *El cuerpo del artista*. Edit. Phaidon. London, 2006.
- Whitmont, Edward C. *Retorno de la Diosa*. Edit. Argos Vergara. Barcelona, 1984.
- Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*. Edit. Cambridge University Press. Cambridge 1990
- Woolf, Naomi. *El mito de la belleza*. Editorial EMECE. 2000.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Biblioteca Wolf. Alianza Editorial. 2003
- Woolf, Virginia. *Orlando*. Edit. El País. Madrid 2002.
- Yates, Steve. (ed). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity en Theory, culture and Race*. Londres, Routledge, 1995.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada plural*. Edit. Cátedra. Madrid, 2008.

#### TESIS CONSULTADAS

- Apezteguía Bravo, Miguel Ángel. *El nuevo retrato: juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Dirección M<sup>a</sup> Luisa Martínez Salmeán; tutor: Javier Navarro de Zuvillaga. Universidad Complutense de Madrid. 2005
- Bagés Villaneda, Juanita. *Metáfora e imagen fotográfica*. Dirección José Avello Flórez. Universidad Complutense de Madrid. 2012



Brito de Freitas, Consuelo. *El discurso poético y las condiciones de su producción: una lectura comparada de la poesía de Rosalía de Castro y de Cora Coralina*. Dirección Carmen Mejía Ruiz. Universidad Complutense de Madrid. 2004

Castro Díaz, Maribel. *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística*. Dirección Mariano de Blas Ortega. Universidad Complutense de Madrid. 2012

Coll-Planas, Gerard. *La voluntad y el deseo. Construcciones discursivas del género y la sexualidad: el caso de trans, gays y lesbianas*. Dirección María Jesús Izquierdo. Universidad Autónoma de Barcelona. 2009

Córdoba Guardado, Soledad. *La representación del cuerpo futuro*. Dirección Manuel Párralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid. 2007

Cumpiano, Ina. *Hazardous Mat (t) ers: Matonymy and the Fantasy of Maternal Origins in Latin American Literature*. Presentada en la University of California, Santa Cruz 1996.

Fernández-Zarza Rodríguez, Víctor F. *Influencia y penetración de la imagen pornográfica en la iconografía plástica contemporánea*. Dirección Ángel Rojas Martínez. Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Jimenez Arenas, Isabel María. *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Dirección Carmen Senabre Llabata. Universidad de Valencia. 2006

Legido García, María Victoria. *Muerte de la fotografía referencial: de la imagen fotográfica como representación a la imagen fotográfica como herramienta discursiva*. Dirección Joaquín Perea González. Universidad Complutense de Madrid. 2001.

Martín Fernández Rut. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Dirección Mariano de Blas Ortega. Universidad Complutense de Madrid. 2010

Río Diéguez, María del. *Creación artística y enfermedad mental*. Dirección Marián López Fernández Cao. Universidad Complutense de Madrid. 2007.

Totoki, Michiko. *Estética erótica: lenguaje y significados hasta el arte actual*. Dirección Ángel Rojas. Universidad Complutense de Madrid. 2002

## CATALOGOS DE EXPOSICIONES

Abad Tejerina, María Jesús. *Arma-rios de mujer: foto-instalaciones*. Edit.. Centro Cultural Galileo. Madrid, 2009.

Alcalá, José Ramón. *Monstruos, fantasmas y alienígenas: poéticas de la representación en la cibersociedad*. Edit. Fundación Telefónica. Madrid, 2004

Aliaga, Vicente. *Batalla dos xéneros*. Edit. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela. 2007.

Aliaga, Juan Vicente; Villaespesa, Mar. *Transgénéricas: representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Edit. Koldo Mitxelena Donostia-San Sebastián. 1999

Arakistain Xabier. *Kiss, kiss, bang, bang: 45 años de arte y feminismo*. Edit. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 2007

Arakistain, Xabier; Martínez, Rosa. *Transsexual express: Un clásico para el nuevo milenio*. Edit. Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 2001.

Barragán, Paco. *De madonna a Madonna. [De] construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea*. Domus Artium 2002. Salamanca 2013

Barrón Abad, Sofía; Navarro García, Judith y Piqueras, Norberto. *Cítrico deseo*. Universidad de Valencia. Valencia, 2003.

Carabias, Mónica. *Miradas femeninas fin de siglo*. Junta Municipal de Chamberí. Ayuntamiento de Madrid. 2000

Combalía, Victoria; Lebel, Jean-Jacques. *El jardín de Eros*. Edit. Institut de Cultura: Electa. Barcelona, 1999

Cortés, José Miguel G. *El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Diputación Foral de Gipuzcoa. Donostia 1997

*El álbum: cuando la mirada acaricia*. Edit. Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura. Madrid, 1997.

Enguita Mayo, Nuria. *Eulalia Valldosera: dependencias*. Edit. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2009

Fabre Gladis. *La dona, metamorfosi de la modernitat*. Fundació Joan. Barcelona, 2004.

Fernández Polanco, Aurora. *Mireia Sentís: fotografía 1983-2008*. Edit. Circulo de Bellas Artes. Madrid, 2008.

Garlo, Miriam; Legido García, Toya. *Sexo Implícito/Explícito*. Edit. Departamento Dibujo II. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2011

Gómez, Susy. *Algunas cosas que llamaba mías*. IVAM. Valencia 2000

Legido García Toya. *Cuestiones de género*. Edit. Departamento Dibujo II. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010

Parreño, José María. *Miradas de mujer: 20 fotografías españolas*. Edit. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. Segovia, 2005.

Pérez, David. *Femenino Plural: Reflexiones desde la diversidad*. Dirección General de Museos y Bellas Artes. Barcelona, 1996.

Salle, David; Uslé, Juan. *La mirada del artista: fotografías*. Galería Soledad Lorenzo. Madrid. 1999

*Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española: 1970-1990. T. 1.* Edit. Lunweg. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1991

*Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*. Edit. Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia. 1998

## REVISTAS DE ARTE

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº544. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 1998

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº546. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 1998

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº557. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2000

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº558. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2000

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº559. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2000

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº562. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2000

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº565. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2000

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº566. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2001

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº600. Premios Nacionales de fotografía. Edit.. Arte y técnica. Madrid

Arte fotográfico. Revista de la imagen. Nº615. Edit.. Arte y Técnica. Madrid 2008

El Paseante: revista de variedades. Nº El cuerpo y la fotografía. Edit.. Siruela. Madrid. 1985-1998.

Exit Book: imagen y cultura visual. Nº3. Arte y feminismo. Edit.. Olivares y asociados. Madrid 2004

Exit Book: imagen y cultura visual. Nº9. Feminismo y arte de género. Edit.. Olivares y asociados. Madrid 2008

Exit: Imagen y cultura visual. Nº13. Sentido del humor. Edit.. Olivares y asociados. Madrid, 2002.

Exit: imagen y cultura visual. Nº 29. El espectáculo del sexo. Edit.. Olivares y asociados. Madrid 2009

Exit: imagen y cultura visual. Nº 42. El cuerpo como objeto. Edit.. Olivares y asociados. Madrid 2011

Foto Reflex. Artes visuales. Nº 27. Edit.. Goart. México D.F. 2000

FV. Foto-Video Actualidad. Nº55. Madrid, 1993

FV. Foto-Video Actualidad. Nº91. Madrid 1996

FV. Foto-Video Actualidad. Nº137. Madrid 2000

FV. Foto-Video Actualidad. Nº210. Madrid 2008

Lápiz: Revista Internacional de Arte. XX. Dic 2000

Lux`09. XVII. Edición Premio Nacional de Fotografía Profesional. Edit.. AFPE. Barcelona 2009

Photgraphy. Selected from the Graphis Annuals. Singapore. 1994

## **REVISTAS DIGITALES DE ARTE**

Fanzine de Arte y fotografía contemporánea. 10 X 15. Nº 1 I love Dona

Fanzine de Arte y fotografía contemporánea. 10 X 15. Nº12 I love Sex

Fanzine de Arte y fotografía contemporánea. 10 X 15. Nº13 I love Animal

Fanzine de Arte y fotografía contemporánea. 10 X 15. Nº18 I love your profile

Fanzine de Arte y fotografía contemporánea. 10 X 15. Nº23 I love Pelos

Revista de cine e historia. [www.metakinema.es/metakineman4s4a2.html](http://www.metakinema.es/metakineman4s4a2.html)

Revista Audiovisual Miradas. Volumen 13. Mayo/Agosto 2005  
[csh.izt.uam.mx/labs/antropologiavisual/spip.php?article19](http://csh.izt.uam.mx/labs/antropologiavisual/spip.php?article19)

Revista de psicoanálisis y estudios culturales. Las mujeres en el cuerpo del arte  
Iconografía, idearios y vicisitudes de la sexuación.  
[www.psikeba.com.ar/articulos/RA\\_Mujeres\\_en\\_el\\_cuerpo\\_del\\_arte\\_iconografias\\_y\\_se\\_xuacion.htm](http://www.psikeba.com.ar/articulos/RA_Mujeres_en_el_cuerpo_del_arte_iconografias_y_se_xuacion.htm)

Edición digital de la Revista Vulture [www.revistaculturalvulture.com/](http://www.revistaculturalvulture.com/)

Revista digital Arte de Hoy. [www.arteshoy.com/](http://www.arteshoy.com/)

Revista digital Artehistoria. [www.artehistoria.jcyl.es/](http://www.artehistoria.jcyl.es/)

Revista electrónica sobre pensamiento, arte y mito. [www. temakel.net/kenos](http://www.temakel.net/kenos)

Revista Arquitectura Urbana. [apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com.es](http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com.es)

Revista Arte y Letras Libres [www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios](http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios)

Revista Digital Aposta [www.apostadigital.com](http://www.apostadigital.com)

Nómadas revista crítica de ciencias sociales y jurídico. Publicación electrónica de la Universidad Complutense de Madrid. [www.ucm.es/info/nomadas/17/](http://www.ucm.es/info/nomadas/17/)

Revista Imágenes y Letras. [www.revistadeletras.net/](http://www.revistadeletras.net/)

#### DIRECCIONES WEB PERSONALES CONSULTADAS

<http://manifiestocyborg.blogspot.com.es/>

<http://alotofart.blogspot.com.es>

<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/mona-hatoum.html>

<http://practicastransculturales-lapalmi.blogspot.com.es>

<http://elbauldejosete.wordpress.com>

<http://filosofoscontemporaneos.blogspot.com.es>

<http://desarrollo.cartelurbano.com>

<http://www.espacioluke.com>

<http://lilianamedela.blogspot.com.es/>

<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/>

<http://publicaciones.zemos98.org/>

<http://mascaviar.wordpress.com>

<http://sergiogomezgarcia.wordpress.com>

<http://www.digireflex.net>

<http://gfriedrich.blogspot.com.es>

<http://entornoartistico.blogspot.com.es/>

<http://www.enfocarte.com/archivo.html>

<http://filosofiadelarte.com>

<http://venusenmarte.blogspot.com.es/>  
<http://ant-2.blogspot.com.es>  
<http://elpatiodeldiablo.blogspot.com.es/2011/04/julio-cortazar-habla-sobre-la-relacion.html>  
<http://www.interruptus.org/>  
<http://www.nikonistas.com>  
<http://www.elangelcaido.org/muestras/trejo/trejo.html>  
<http://www.ub.edu/penal/docs/geneticayraza.htm>  
<http://www.youtube.com/watch?v=nTLLCnpjbtC>  
<http://nicolamariani.es/2012/03/16/isabel-munoz-danzas-y-ritos-por-jose-Luis-calderon/>  
<http://postdance.wordpress.com/>  
[http://blogbou.blogspot.com/2012/07/jesus-mico-responde-josep-bou.](http://blogbou.blogspot.com/2012/07/jesus-mico-responde-josep-bou)  
<http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es>  
<http://www.galerialalinealinea.com>  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=158034>

#### DIRECCIONES WEB INSTITUCIONALES CONSULTADAS

[www.estudiosonline.net](http://www.estudiosonline.net)  
[www.mav.org.es](http://www.mav.org.es)  
[www.elpais.com/](http://www.elpais.com/)  
[www.elcultural.es/](http://www.elcultural.es/)  
[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)  
[www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)  
[www.diariosur.es](http://www.diariosur.es)  
[www.centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C201001.pdf.](http://www.centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C201001.pdf)  
[www.lgbtiqa.blogspot.com.es/](http://www.lgbtiqa.blogspot.com.es/)  
[www.musac.es](http://www.musac.es)

[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

[www.museoreinasofia.es/prensa/](http://www.museoreinasofia.es/prensa/).

[www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/634151.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/634151.pdf)

[www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/CATALOGO\\_\\_MIREIA\\_\\_SENTIS\\_\(75\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/CATALOGO__MIREIA__SENTIS_(75).pdf)

[www.diariodecadiz.es/](http://www.diariodecadiz.es/)

[www. extremadurahoy.com](http://www.extremadurahoy.com)

[www. plataformademujeresartis](http://www.plataformademujeresartis)

[www. gara.naiz.info](http://www.gara.naiz.info)

## WEB DE ARTISTAS

Han sido consultadas las páginas web de todas/os las/los artistas que componen el archivo fotográfico de esta investigación.



# **UNVEILED SEX**

## **AN ANALYSIS REGARDING THE USE OF FEMANINE AND MASCULINE GENITALIA IN CONTEMPORARY SPANISH PHOTOGRAPHY**

### **FOCAL RESEARCH**

The study of gender in terms of artistic presentation of female and male genitalia is developed from the perspective of a female. The research takes place in Spain and demonstrates the artistic photographic tendencies covering the decade of the 80's until present day Spain.

This study is intended to research prototypes that represent both sexes. The diverse significance of messages and concepts that are articulated through this art form will be regarded. The use of this ambient as a cultural key which emits political strategies for the production and maintenance of western culture will be observed.

The evolution of the processes involved that have modified this artistic representation will be noted. The changes, amplification, and or perpetuation of established prototypes are regarded. What is it that constitutes our present social understanding of a woman as opposed to that which constitutes the concept of a man? Patterns and structures that form our conceptual understanding of femininity and masculinity will be viewed in reference to subjective conformity or what we imagine to be as a collective.

The above stated research will be created by compiling a photographic file that consists of Spanish photography. This file investigates artistic images containing sexual notions, gender, skin color, social class and the concept of sexual option through the exposure of female and male genitalia. This archive begins in the 80's alongside the established Spanish democracy; and is carried through to the present. Censorship during the dictatorship of Franco would have considered these images as pornographic.

Therefore, the archive that is analyzed is determined by "prepared" images. Photos that are merely documentary are left aside due to the fact that these icons could be considered found. The cause of this being that the representation of gender by accident or chance hinders the research. One is unable to resolve the projected arguments of the artists' conscious and unconscious form of incorporating these sexual gender concepts in their work.

As mentioned before, this investigation is realized from a woman's perspective. This is a view that embraces feminism as a critical theory concerning our world. It is a view that associates the cultures and people that dwell in it. It is a perspective through which individuals seek to transcend ethnocentric and andocentric concepts.

Finally, the subject of photography using subliminal messages will be transcribed. These types of messages give way to a grand argument concerning beliefs, myths, and popular knowledge. Thus, causing the viewer to establish and construct an identity that promotes western culture and society.

## **RESEARCH BOUNDARIES**

Contemporary photographic art is the basis of this investigation. The Arts consider the photographic image to be the recipient of concepts. A photo offers differences in treatment as well as causes. An image may be contemplated in reference to the creative process, the artist's capacity of this medium and the cultural context which is transcended. Thus, the research is photographic in nature due to the fact that photo has become our most powerful adversary in the promotion of an individual's self perception.

In order to investigate the previous arguments; genitalia is the perimeter by which one may legitimately measure, contrast, prioritize, and conceptualize an understanding. An understanding that gives way to a vision that stigmatizes the bodies and people living under the yolk of western culture.

A woman's approach towards commentaries and analysis of paradigms are focused upon concerning the written language that is used for this investigation. Great attention has been placed on the diverse identities of the human species.

To conclude, the fact that the investigation is created exclusively in Spain is due to the following. There is a lack of bibliographical material concerning the vast community of Spanish photographers. Second, I am deaf; this greatly complicates learning a language as well as reading the language. In this case, photography is an advantage for an individual that is unable to hear. Instead, one is able to see with a heightened perception of vision.

## **HYPOTHESIS**

This thesis unveils the use of sexual artistic imagery of genitalia in order to impact social culture. These images are held responsible for the cultivation and promotion of modern day western civilization.

From a hypothetical stance there is an unbalanced filter of information which artistically expresses the use of sexual organs from a male standpoint. This demonstrates how western culture facilitates and leans towards the masculine gender. Ironically, a greater number of female representations of genitalia has been created in opposition to a lesser artistic amount of male genitalia. This paradox allows one to

conclude that male artists prefer to handle the use of female genitalia in contrast to that of their own male gender.

## OBJECTIVES

### PRINCIPAL OBJECTIVES

This doctoral thesis studies and maintains the use of artistic photographic icons in order to describe both female and male genitalia. *Sexuality*, *gender*, and *identity* are intrinsically viewed.

A demonstration of the above stated concepts are directly associated with this art. Artistic sexual photography is a means by which concepts are interpreted, defined, and given significance. This particular artistic interpretation is responsible for perpetually establishing a conservative cultural value or a mixing of concepts that invent new ideas.

In order to expound on the purpose of this study the causes and consequences of establishing boundaries by which we contrast people will be clarified. This study will take place with the research of art history and various disciplines; due to the fact that this theme has evolved beyond photography. However, this study is localized in the ambient of contemporary Spanish iconographic photo.

## MEDTHODOLOGY

### Classes, lectures, and seminars

The participation in numerous classes, lectures and seminars have aided in the mapping out of a more global vision. This vision keeps in mind the many perspectives that have sufficed in an atmosphere of reflection of diverse disciplines of artistic nature. It is necessary to give credit to the following courses: *Open bodies to extreme imagery: art and feminism in Latin America* and *Woman, Art and Occult Methods and recuperation of modalities*. Both seminars have been taken place in the Fondo Internacional de las Artes of Madrid, Spain. These courses have aided in the detection, comprehension, and localization of certain artistic tools used to construct a discourse of the stated imagery.

The proceeding courses have had a colossal effect on this investigation. *The History of the Feminist Theory* which was held in el Instituto de investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid. These classes were conducted by noted Feminist thinkers; Celia Amorós and Ana de Miguel. The later is responsible for *Corporal Poetics. The body in contemporary photography*, which takes place in the forum of Photoespaña11 in La fábrica de Madrid. Finally, the following courses have enlightened theory with practice. *The creation and performance workshop: Present*

*Imperfect*, imparted by Antonio Ramirez Stavibo and *The Womans' Art workshop* realized in 2012 by la Universidad Complutense de Madrid.

### **Bibliographical Documentation and review of information**

Visits to libraries have been used for the consultation of literature, books, magazines, catalogues and documents which aid in the receiving and understanding of new perspectives. This research makes way for perspectives that have evolved in the unveiling of sexuality through the manipulation of all the above research. Furthermore, specific research at the following libraries has been fundamental: The library of the Museum Reina Sophia, the library of la Universidad Complutense and the library of la UNED, as well as the library of the Museum of Contemporary Art in Barcelona.

### **Exhibitions**

An exploration of the most valued exhibitions and events concerning this thesis and the influences from the 90's decade have been treated. These events pertain to the study of sex, gender and identity in the Spanish art world.

### **The creation of the photographic archive**

The attached photographic file that accompanies this research has caused a constant search for Spanish contemporary photographers that delve into the subject of female and male genitalia. This collection of photos has implied the following:

- The assistance of numerous exhibitions, gallery visits, art festivals, and contests that make reference to artists or work that incorporate sexuality, gender, the figure and nudity.
- A continual investigation of websites and blogs for artist, collectives, contests, and exhibitions with themes that pertain to this thesis. Those which are dedicated to the enrichment and maximization of a diverse heterogeneous map.
- A constant search in libraries for catalogues concerning exhibitions, artist, and projects related to the sexes, the body, gender, and nudity.
- The cataloguing of Spanish photographs that represent female and male genitalia.
- This photographic archive is then implemented to construct a format by which the artistic process and representation is utilized to comprehend the sexes.
- A cultured analysis from a female's perspective is achieved.

The meticulous creation of this archive has allowed for personal conclusions as to the truth, falsities and errors and reasoning behind the exploration of the stated thesis.

## Participation and organization of events

During the time that it has taken to chart this thesis; I have embarked on numerous events and projects that have helped supplement training on the topics of personal interest.

The following activities have aided in the research:

### Exhibition Curator

In conjunction with Toya Legido, the director of this thesis, and the Faculty of fine arts of the Universidad Complutense de Madrid, the following exhibitions have been carried out. Together, we authorized students to create projects that take on these topics. We aided them with our collaborated knowledge in order to ensure the technical and theoretical quality of the projects presented. The titles for these exhibitions are as follows:

- 2011 *Hardcore sex Im/in Western art.*
- 2010 *Gender Issues.*

The catalogues for both of these exhibitions were published thanks to the help of the Department of Drawing II. Design, Art and Image; *Hardcore sex Im/in Western art* was registered with ISBN: 978-84-695-0843-5 and *Gender Issues*, was registered with ISBN: 978-84-693-3089-0.

### Given presentations

Throughout these years of research, the possibility of delivering speeches on the subject has been presented on several occasions, some of the most noteworthy are:

- 2012 *The aesthetic portrait of the sexes: underlying speeches of image.* Inside the Simposio Internacional Retrato y Visualidad, in the Universidad Autónoma de Querétaro. Querétaro, México.
- 2011 *Explicit genital organs in Western Art* in the Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense of Madrid.

Colaboration with the *Red de Mujeres* in Querétaro de Santiago, México; on a short stay I was given the opportunity to participate in a contest entitled; *I Contest of transformational Samples* which took place in the Universidad Autónoma de Querétaro.

# THESIS SUMMARY

## 1. CRITERIA FOR IDENTIFYING PEOPLE.

Here, we will consider the characteristics of how the political and social system uses its organizational model in terms of western culture. This model approaches the idea of gender as a tool designed to classify certain individuals; which are perceived in function to the biological genital organs. This permits the assumption of specific ideas related to sex, gender, and sexuality. These assumptions give way to the concept that gender is an unnatural characteristic instead it is a construction. This found principal, “embarks” upon anatomical sex, social gender, the genetics of an individual and her/his gonads, psychological sex and lastly the type of sexual desire.”<sup>607</sup> It is plausible to say that gender deals with an ensemble of emotional phenomena, conduct and behavior related to sexuality; which then influence a being and affect the way in which she/he grows.

Misrepresentation of *gender* and *sexuality* causes confusion; because of the cultural and ideological approach that there has to be something structured and methodically ordered. If not, the confusion degenerates into intolerance, violence, sexual repression, and psychological and physical existentialism. However, there are many voices and actions displaying dissatisfaction with a model that does not fill the needs, potential and illusions of different existing identities. The sex/gender system is originated by the *heteropatriarcado*; i.e., a male heterosexual tendency to transmit a greater value on the biological and cultural projection in detriment of other identities. The sex/gender system not only clarifies that sexuality is stated by ones genitalia; it also imparts that there are only two kinds of gender, female and male. This is the most important data that hinders the concept of *sexuality* which could be understood as nature’s diverse landscapes. A fact that is happening in the collective repertoire is generated as a consequence of human polyvalent endeavor, free of mental patterns that constrain it.

In such, Anne Fausto-Steling (2006) suggests that, the categories used to define, measure, and analyze the conduct of sexual human behavior changes over time, the most recent influx of studies concerning the social history of human sexuality suggests that the social organization and the expression of human sexuality are not timeless nor universal.”<sup>608</sup>

---

<sup>603</sup> Fausto-Sterling Anne. *Sexed Bodies: politics of gender and the construction of sexuality*. Edit. Melusina. Barcelona, 2006. pp 95

<sup>608</sup> *Ibíd*em

## **2. TREATMENT OF THE BODY'S PATH IN WESTERN ART FROM A GENDER PERSPECTIVE**

Here we will cover the diverse treatments that are used to approach the *body*. This study will be dealt with in terms of artistic movements; along with happenings associated with human rights and the feminist theory. These factors have crucially and definitively shaped the perception of the *body*. It is my aim to join a sequence of varying corporal manifestation that are made possible by forming a hybrid of the art world; taking into consideration its politics, ethics, economy, etc. All these aspects have provoked the evolution of the concept of *body* along with its opposing factors.

In western culture, the relation between body and art has evolved in function to society's demands on the art world. In turn society's demands have evolved in function to the body and art. However, in the decade of the 70's, the body begins to erect itself like the trunk of a tree; where numerous branches appear inexhaustible. Until then, artistic movements and currents that encompassed this theme as a *conceptual object* or *scheme*. The *body* had never been approached as a nucleus or heart in the sector of the art world.

During the seventies, Artists began to travel and experience rituals that were both foreign and common to their culture. This caused artists to generate works of complicated context, format, and impact; that were difficult for the public to digest. All this was done considering the background limitations, qualities, and possibilities of the human condition. In Spain, in the 80's decade, artists consolidate works of art that encompass gender, identity, and sexuality from distinct perspectives and discourse. Some artists, such as Eugenia Balcells, Paloma Navares, Carlos Pazos, Pepe Espaliú, Esther Ferrer and Antonio Hidalgo make way for profound citations concerning the body, aids, sexual tendencies, role play, etc. In the 90's decade, the first Spanish exhibitions with this problematic context came about. With the entrance to this new age; a large wave of artistic projects came into being. These projects came in contact with the feminist movement, queer movement, and sexual dialects.

## **3. GENITAL ORGANS EX/IMPLICIT IN WESTERN ART**

The purpose of this section is to propose a chronological review in reference to outstanding photographic images in Western Art; with the central focus on genitalia. We will analyze the images in this file, taking into account the treatment as well as the substance poured on the body in order to consider where Spanish photographs will drink from. These works intended a particular impact on the artistic Spanish panorama. The opening of creativity, artistic possibilities, and technical impact provided discourse concerning these images.

The commented Works have been selected for their consideration of genital organs. The selected images regard original ideas, disciplines, formats, and supports .



Topics for discussion have been pursued in reference to the dominant hegemonic, and subversive; the latter being addressed by feminist, lesbians, homosexuals, and black skin<sup>609</sup> people. This search begins with *The origin of the world* by Gustave Courbet which is followed by and deepened with *Orlan and the Origin of War*, *Marcel Duchamp and Etant donnés*, *Shigeko Kubota and Vagina Painting*, *Jean Lebel and Cent vingt minutes dédiées au Divin Marquis*, *Louise Bourgeois and Fillette*, *Valie Export and Genital Panic*, *Judith Chicago and The Dinner Party*, *Carolee Schneeman e Interior Scroll*, *Robert Marplethorpe and Man in a polyester suit/Hombre en traje de poliéster*, *Zoe Leonard and Untitled*, and *Christo, Jeanne- Claude and Surrounded Islands*.

The dynamics and arguments of these Works are investigated in order to deepen their meaning and evaluate the interests of Western culture. How does this culture move forward and what direction is to be taken. This research offers the insights by which Spanish artists will take on their own work; providing an intellectual area that encompasses the possibility to question sex specifically.

#### 4. PREVIOUS CONSIDERATION OF THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVE

Image and word are evaluated in terms of convergences and divergences of both, as well as the network of this complex system, and the interdependence and particularities of each is accounted for. For this reason, differences between the action of *seeing* and *looking* are established. To conclude, it is imperative that we stop undermining our work by attributing great value to simplistic imagery. And that we realize that these images are retainers of concepts. It is for this reason that the spectator must learn to read such images in order to avoid being subliminally controlled. With this in mind, the gaze of the protagonist is cited and evaluated. There seems to be two variants that identify gaze. In the first case, gaze may be originated by natural impulses exercised by the eyes. And in the second case, gaze is treated as a learned practice. Remembering that, the act of looking is an example of perspective, and is never a simple act of seeing.

The image in present day western culture is used to indoctrinate society. This disallows the use of image as something that exists solely for the purpose of decoration and or that of design. The use of image as a tool for communication is much stronger than the words that may be used to describe the photograph. New technology a means by which reality is shaped. This results in the use of image as cognitive factor which is similar to that of speech and text. Image is then cognitive because it permits the use of symbolism as well as myth to express specified information.

---

<sup>609</sup> I have considered using the term *race* instead of *skin*. I have chosen the use of *skin* because it seems less contrived and free of the many euphemisms that the word *race* offers.

## 5. INTRODUCTION TO THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVE

The photographic archive established in this section reviews the concept of control, restraint, monitoring, and the act of punishing gender. This is done in order to question and cite the use of hegemonic thought that is conveyed through image. Basically, there are three ways to go about realizing a photograph that includes such pretexts. Within each of these forms the various themes that contain artistic genitalia will be analyzed. Three large blocks of information will be covered; *Ornamental photography*, *Therapeutic photography*, and *Ideological photography*. These forms of art are void of rigid thought in terms of concept and discourse.

## 6. ORNAMENTAL PHOTOGRAPHY

The archive is compiled of images that pertain to the category of *Ornamental/Decorative photography*. This category is understood as photographic art that uses appearance and significance to determine form. The priority of this art form is the creation of an image that expresses “beauty.” The approach behind this imagery is simple; however a message is being conveyed even when it is unapparent. In this area the artist, the creator, is looking for an impact rather than a conceptual message. Favor is placed on surprising, attracting, fascinating, and or seducing the viewer. It is for this reason that the photographs in this file are composed of beautiful images whose creators are unconsciously oblivious to the concepts being conveyed.

These images have been carefully deconstructed in order to investigate the particular significance attached to each image; this includes the artists or person responsible for the image. Cultural instruction that is conveyed will be considered. On the other hand, if we continue to consider these views of creation and concepts we will be unable to make a break from the photographic artistic culture of western society. The perpetuation of such structure disallows alternative forms of creation and concepts to come forth. The photographs that compile this archive represent artistic views of formulated sexuality in terms of the following categories: metamorphic, landscapes, evocative, ironic and explicit.

## 7. THERAPEUTIC PHOTOGRAPHY

*Therapeutic Photography* prioritizes the importance of use and function. The intention of this work is for the creator or artist to express sentiments, emotions, situations and suffering which is directly related to the conscience. Therefore, these works are comprised and are propelled with the intent to release and liberate oneself of the catharsis and bring to the exterior the trauma. A transformation of the viewer and or the artist is intended by the visualization of the image. There are two paths that are followed in this investigation. One way in which this is accomplished, is when the artist uses her/his image depicting the body in a degenerate condition or sickness either

physical or psychological. Another is when the public contemplates a photograph that depicts pain and suffering causing a catharsis or therapy through the use of image. For this reason, the photographs that compile this archive demonstrate the use of image through: pain, physical and psychological suffering, discomfort, wounds, etc. These images may or may not be made to capture our attention in terms of concept. Therapeutic Photography is neither the beginning nor the end of an artistic voyage that uses introjections to land and materialize a thought; in order to consciously or unconsciously searching out an answer from a chaotic state as in the creative spirit. This type of photography involves the manifestation of fears, conflicts, doubts, traumas, memories, fantasies, and intention on an individual or gathered level in order to promote a reconciliation of all these experienced sentiments. This art form focuses on relieving all the above cited sensations; although, the effects may be momentary.

The images that compile this study of gender are depicted in the following forms: wounded individuals, cadavers, and oppressed people.

## 8. IDEOLOGICAL PHOTOGRAPHY

*Ideological photography* is the use of body and sexuality as a symbol or foundation in order to manifest the following issues: religious conflicts, politics, and social hierarchies in reference to skin color. The most outstanding aspect of this art form is the context of the message that is emitted. In this case the intrinsic aesthetics used in the creative process are maintained. However, the following arguments are added; sociological concerns, politics, philosophies, and missions that determine the conceptual factor. Each of the photographs is summarized in order to evaluate their qualities; these images use the genitals and body as protagonists for this research. Therefore, the photographed genitals as well as body represent a visual metaphor that is similar to a battle field where traditional ideas are preserved, and opposing ideas are resisted. In turn, alternative ideas are searched for. Nevertheless, it must be made clear that the devices that implicate the codification of body and sexuality make a huge effort to construct and deconstruct ideological themes. This aspect is observed both consciously or unconsciously in reference to the artist/creator; however this thesis reviews artists who are of the most conscious nature.

According to this, bodies and genitals are archived with the above typology. This classification seeks activism and reflection from an aesthetic point of view; it is conscious of the visual impact it incurs. The intent of this photography is to exhibit how a fact can be recreated or turned into theater in order to be halted. In order to do this the body and genitals are transformed into symbolic material. This is why, *Ideological photography* converges artistic practice with politics and activism. This art form concerns the patriarchal capitalist system and works with supporting and opposing themes that pertain to western culture. The photographs that are analyzed in this section are the result of varying political artistic views. These artists make use of the tools

society has given them; in order to reinvent, perpetuate conducts, patterns, conventions, times, and contexts .

In these terms, the body and genitals are unveiled taking on a visible form; which is discussed in order to indicate and transmit a message. Inside this block we encounter the creative tools that situate and represent sex: anti-religion, issues concerning skin color and or thoughts concerning sex, gender, and identity.

## CONCLUSIONS

### **From a critical artistic perspective**

Photographic analysis compiled in this archive indicates how the art world is used as a field that issues and receives contextual cultural values. It is a powerful consolidating anchor that advocates western culture. There is a cultural feed-back of western culture that takes place due to the fact that western individuals are heavily tied with the artistic world. Being under the yoke of western culture; moves art towards production in association with consumption. This causes the coming and going of identical information, content, values, and stereotypes in reference to human identity. Thus, this self feeding assures the maintenance of western culture and hinders change.

In this manner art becomes an instrument by which organizes and structures the community. Values and culture are not only assimilated by intellect; many are incorporated by non-verbal communication as well as emotions, abstraction, instinct and perceptions that flee from rationalization.

Photography is a fundamental tool that is used to construct symbolic arguments as well as discussions that form part of western psyche. This is due to the medium's conceptual capacities; it is rapid and pleasant in appearance allowing for a sense of innocence. This demonstrates; that female and male genitalia represented and realized in contemporary Spanish photography has an inevitable impact on the following: social-psyche, physical nature, spirituality, and existentialism. To reverberate, in our subjectivity we are unable to notice this impact.

Having assimilated that these interpretations handle concepts and symbols that are mixed by other social worlds such as: politics, literature, cinema, philosophy, science, religion, and so forth; the fact is that attention is given to images go beyond observation in order to permit a profound analysis of the depth of lecture in the image.

On the other hand, western culture is patriarchal, which favors the development of males in detriment to other identities. Thus, cultural institutions promote the development of this gender. It is for this reason, that the male gender has been able to legitimately enjoy production, creation, expression, opinion, reflection, etc.; provoking that their look and *modus operandi* have erected like conceptualism. This causes one to formulate various questions:

The first is that due to the excess of these matrimones, the feminine gender along with all the other identities that do not fit into *hegemonic* norms; have been *heterodesignated*, by white skinned artist, placed into traditional heterosexual models. The term, *heterodesignated*, comes from having been thrown into a multitude of identities; which were formed from a repeated point of view. One which has left aside the protagonist along with the absence of personal identity; in order to confer that same identity, *heterodesignated*. Expressed differently, the authors of these Works have proposed a feminine model that is convenient for themselves along with many subaltern identities. These individuals have adopted the term, *heterodesignated*, in view of the constant exclusion, non-representation, invisibility, underestimation, and discrimination received.

The second question proposes that the idea of repeatedly designating a definition in: simplistic, frivolous, and negative terms may exhibit prejudice. This type of prejudice may be demonstrated by some artist due to their collaboration of taboos and western cultural prejudice in relation to *sex*, *gender*, and *identity*. Most often, what is expressed in respect to *sex*, *gender*, and *identity* is revealed by non-comprehension and lack of appreciation of the same.

In the third place not all *heterodesignated* people have welcomed such sightlessness. This has allowed for new currents to be perceived; such as artistic praxis found in distinct environments. This area is comprised principally by the female gender; which contains diverse: sexual option, color of skin, class handicaps, etc. These artistic praxis have boosted the art environment by; demonstrating, proposing, and debating their non-conforming of universal stereotypes.

Hence, the analysis and treatment concerning these concepts from an artist's perspective; expresses that persons who do not comply with *hegemonic* norms; continue to be boycotted. Thus, the work of these artist's is necessary, and indispensable in terms of changing cannons. This is achieved by their participation in: work, activism, thought, and arguments. In order for change to occur, there must be an opening look towards diversity. With the entrance of diverse ways of being an artist; there can be an equitable balance of the wide range of sexes, genders, sexualities and rich identities in Spain. These individuals deserve to have a place in our collective history, because they exist.

### **Photographic archive and the three typologies of photographic proposals**

To reiterate in regards to the photographic typologies that pertain to this investigation, it is to be noted that these serve no definitive structure. These terms have been formulated in order to facilitate personal clarity; the perspectives of analysis, review, and underlying arguments pertaining to the photographs. Therefore, it is understood that not everyone should be able to facilitate this work; keeping in mind that many of these works could simultaneously fit into other archives or be used to create new typologies. As was tested, everything depends on perspective, the place by which

one looks. In this case, Ornamentals, therapeutics, and Ideologies; are examples that have served to offer an optimum result in accordance to the research proposals.

This archive has been given special attention concerning the collection of works; due to the existent difficulties that female artists have experienced to develop, spread and produce work. All this has been done, in the effort to exhibit a wider range of character and allow for a balance to take place. This does not occur in the collection of images used to represent male artists; their work is already numerous. In effort to incorporate an image that is *heterogenic* certain pieces have been chosen in favor of or in contrast to the cited discussions. Nevertheless, only one third of the 200 images that comprise this collection have been produced by female artist. This signifies that in the artistic world and more particularly in the case of photography there is an excess of male authority.

This fact ratifies that masculine authority continues to copy and following legitimate art institutions; which demonstrates that privileges in the art market continue to be given to the male body/gender. This is surprising because a fewer number of males the Fine Arts Universities. Instead, it is evident that female artist prevail. This insight suggests that after the stage of studies; masculine artist are those who rise and obtain more prestigious jobs in the professional artistic environment. Likewise, the masculine community has been the benefactor of a university education that in this case is a reduced number. Therefore, the context emitted by the university institutions in relation to the formation of these artists is one that clearly promotes androcracy.

This may be compared to *a fish biting its own tail*. In that, the majority of cultural institutions pay for masculine artist. Hence, a powerful structure is created; one that traps and repels by the use of fascination and mirage.

During the course of research at art libraries it has been noted that there are few works and retrospectives concerning female artists. This brings into view the syrup and stimulation used on male artist, who are highly noted. In addition, the difficulty encountered in the search of magazines, articles and forms of communication concerning female artists is sparse; in contrast to the abundant articles, studies and works that the critics and means of communication place on masculine artists. To conclude; the lack of representation of female artists in the art world is unacceptable.

Likewise, it is corroborated that art: critics, judges, and Art dealers indicate a clear androcentric perspective which is implemented by the use of the sex/gender system both consciously and unconsciously. This perspective attends to different determined situations, biographies, conducts, and actions. It provides greater diffusion, and support depending on the work and its creator in function to sex/gender. It does not evaluate the differing situations that both have had to overcome; which are also dissimilar in character.

Finally, it is important to observe that although masculine artists are more prevalent in the artistic archives prepared for this research concerning genitalia; the female genitalia that is presented covers two thirds of the file. And, that of the masculine genitalia only covers one third of the total mass. Meaning, two thirds of the images, which is double, concerns female genitalia. All this points to the fact that masculine artist continue to prefer to represent female genitalia as opposed to their own. This fact gives way to the powerful structure we have referred to . And that if we stop to analyze why; we may compare the situation to that of a spider that prepares its web to catch insects, when it too can be trapped in its own web. In this case, all are prey in search of prey, a network that expires and individualizes. In reference to humans, it is void of a sustaining a system of cultural organization. Due to the fact that it damages the human eco-system as well as other living creatures with whom they coexist.

### **1. In the case of *Ornamental Photography***

In all the sections with exception to, *Ironic Genitals*, there is a clear imbalance in which female genitalia is interpreted as opposed to the interpretations placed on male genitalia. Signifying, that these aspects: such as the ironic character, humoristic, casual, and non-formal pertain exclusively to the masculine world. This evident decompensation is induced by the characteristics which pertain to *Ornamental Photography*. This art form consists in prioritizing the subject of decoration. This explains the numerous interpretations of the feminine sex/body which is expressed in decorative terms. These female representations are more often assigned metaphorical aspects. It is common to find such images transformed into a strawberry, butterfly, heart, flower and so forth; uses camouflage in the form of landscape. Thus, an erotic view is prescribed by the means of a poetic look, or artistic pornographic image through explicit presence. All this verifies that the images that use an ornamental approach are an artistic tool which offers the most representations of the vulva; as well as being associated to passivity.

The masculine gender is the protagonist, as well as in *Ironic Sex*; which is viewed in terms of *architecture*, or *nature intervened*, which commonly refers to the same regime as the author. Therefore, it clarifies a clear perspective of the active agent.

In addition, the representations found in *Ornamental Photography*, often portrays more fragmented bodies as contrast to other observed files. There is a great tendency to extol erotic aspects such as insinuating, suggestive, and provocative aspects in the treatment of the feminine sex/body. This fact is what impoverishes; the failure to transit other artistic possibilities concerning the same subject. *Ornamental Photography* is where the most rigid categorizing of sexes is prescribed. This pertains to concepts and values that have been poured over them. These concepts rarely come from the artist's interests to propose a reflection of a risky subversive; this is due to the appearance that



has most likely been adopted from pornography and publicity. On the contrary, these artists are reiterating an expressed interpretation. Causing *Ornamental Photography* in Western culture patterns ascribed to the sexes are seldom violated, altered or transcended. This is due to the fact that it follows or mimics the schemes that are related to other cultural spheres.

## **2. In the case of *Therapeutic Photography***

In this typology there is a greater balance of representations of the sexes as well as the amount of images concerning them. Accounting for the fact that many artists; work in reference to the three established categories. Contrary to what occurred in *Ornamental Photography*, it has taken much effort to collect photographs that represent sex/body in terms of: an obsolete element, wounded, and transiting certain experiences. Perhaps this detail is due to the fact that it is necessary, in reference to creation, to be: more conscious, introspective, and intimate. Not all are willing to assume and carry out this task. The cause for this may be that the acceptance and transcendence of such interpretations is much more limited on a social and public level. This creates a conflict for the artist if their search is of this nature. In cite of admission and recognition as an indicator of “success” inside the art market.

*Therapeutic Photography* is the least practiced category inside Spanish territory. This is due to the fact that applications are barely being frequented and valued. Hence the unfamiliarity of these applications and the cultural concept concerning pain, wounds, blood, and disease, etc. are being handled by institutions. Subsequently, these issues are determined by certain commercialized spheres; where they repress others giving it a burden of guilt.

This typology is also surprising. When the feminine sex/body is naked in a horizontal position or one resembling that of a cadaver; the androcentric view reads that the body is dead. However, when this same positioning is review in terms of a male sex/body the message conveyed is sickness. This concept establishes differences between one state of being as opposed to another state. Differences also take place depending upon the protagonist in terms of gender. The factors that bring about these aspects are emitted by cultural sources such as: news, movies, etc. that allow for assimilation of death and disease ascribed by a process of normalization; such as selected values towards woman and men or the feminine and the masculine.

Nevertheless, the visualization of *Oppressed Gender* proposes a direct check towards the look of the spectator. One must discern between empathizing along with the sentiments and emotions that incurs; or on the contrary suppress all reflection of empathy. In that, it is easy to back one’s sentiments with typical prejudices and cultural prejudices that associate the manifestation of such sentiments as deliriums or negative conditions that have to be suppressed.

### 3. In the case of *Ideological Photography*

Very few interpretations have been produced by female artist in the section entitled *Anti-Religious Sexes in reference to skin color* due to two different aspects that are interconnected. The first case demonstrates that the feminine artist that intend to tackle gender from this perspective prefer to focus their attention in other areas. This may be due to a variety of reasons: such as having transcended discourse concerning the Christian religion; when woman were under their yoke, or because of the social and public impact that comes from this perspective, not being able to enjoy the diffusion of such work, critical support, commendable courage for the artist, and perhaps the most outstanding being the branding of unacceptable and inadmissible. However, it must be noted that there are many artists that are dealing with these concepts concerning oppression and Christianity.

In the case of *Gender in reference to skin color*, it is surprising that practically all the interpretations in their totality are of the feminine gender; when the work itself is the reflection of two female artists.

Therefore, in *Gender in reference to skin color*, the representations of the feminine gender created by masculine artists abound. This demonstrates that the reviewed notions in terms of characteristics that are ascribed to the feminine gender/body concerning the color of skin are: erotic, mysterious, or wild, etc. Basically, a voyeuristic gaze and observation of both the gender/body and the viewer is taking place. Note, that the substances being spilt onto the female gender/body are non-existent within the reality of the gender/body; they exist in the perspective of the look. This is an androcentric and ethnocentric perspective.

Meanwhile, there are no female black skinned artists in Spanish territory that have produces work in reference to a naked gender/body. The probability of the creation of such work in respect to backing and diffusion is either few or non-existent. Once again, the representations in this file are *heterodesignated* concerning something unknown and equally exclusive.

Finally, is the *Sex, gender, and Identity* file that involves a diverse map of current ideas: in place of searching for artist that comprise this type of work. This is the most balanced file in terms of: gender, equitable connotations, grades of commitment, deepening ambition, identity conflicts in the objectives, construction of subversive devices, etc. These files hold the richest aspects because they contain: diversity, a heterogeneous view, and tolerance; something that might be lacking or void of in the other typologies and sections. This entails the fact that almost all the artists presented have often contemplated their own sexuality. This causes an opening and an amplification of symbology, and content that give authority to themselves. In this manner, topics concerning cultural prejudices are avoided. In many cases the pretense of putting into question some pillar that categorizes sex in a confrontational manner; one that determines that being something prevents being something else. The objective is to

join the two with the aim of avoiding the potential for competition and conclusion of both. On the contrary these concepts accompany and complement one another.

Thus, these artists have found through the gender/body and sexuality a source of altered inspiration concerning the creative character, Ideology, political arguments, etc. which has allowed these artists to be free of ballast sex, taboo, inappropriate place, and overweight. They have had the capacity to transit the multiple possibilities that may be contained. In gratitude to the work, and risk that is taken with their diffusion. They have provoked the necessary opening for the public eye; which leads to the admission of the proposed message. These artists have exceeded the visual reality that they knew; transcending and divulging that which was known. They are responsible for causing a new visual reality, one that blurs the boundaries of sexuality and learned identity.

### **From a anthropological and social perspective**

At the beginning of this investigation the assumption was made that genitalia is the current scale used to differ bodies and persons. However, it is intuited that these paradigms have evolved in the basis of interests, politics, religious, economics, scientist, etc. It becomes clear that there is a close link between physical sex and gender which is attributed to the person; which in turn establishes the idea of having another parameter by which to differentiate with the possibility of modification.

Such paradigms prose the understood fact that the genitals designate the sex of the person and define the genre of the subject. This leads to the concept of sex/gender to match or be a match based on cultural paradigms of that this stipulated system of sex/gender.

In sooth, one must ponder about what would happen if this symbolic or real obligation did not exist. Everyone could construct their own identity and sexual freedom; without the fear of not fitting into a rigid scheme of thought. From a social point of view, this would implicate that it would be unnecessary to know the sex or gender of a person. This would cause the structure of the two to be reinvented. This invention would most likely lead to more healthy spontaneous and transparent relationships; with fun people who are aware of a complete identity with full potential and perceptions. If we were to leave behind the strict, fragmental imperialist culture: we could enjoy ourselves more fully.

We should bear in mind that this association of categorized or clear genitalia is that which establishes. In addition to the instant obligation of belonging to the male or female category; within the symbolic organization is a subordinate organization. Given the patriarchal logic from which sex/gender is proposed. Therefore, restructuring the needs and requirements of today would also be field work which addresses one of the main roots of *androcentric* logic.

The work of the artistic device that arises here, acquires a powerful reach if we keep in mind that it is the construction of symbols hidden behind the physical appearance of one sex. In addition, the resort to the representation of a body part that serves as a differentiating parameter implies the interpretation of a clear exercise of symbolic abstraction. i.e. Physical appearance after sex in artistic interpretations are flushed through different aspects of symbolism which finally construe the character of sex itself.

However, the use of the symbol denotes the wear of the concept to which it refers, while both the symbolism and concept become part of the Western collective experience. It pursues a device visible and perceptible with significance of an invisible reality; that despite being familiar, it continues to be difficult.

In addition, this research allows the suggestion; that the concept of identity incorporates sex and gender among other human singularities. This proposed concept of multiple personalities composed of several, of both sexes and of different ages, that coexist in the same body is increasing. This innovation occurs when, through some artistic interpretations, it proves that there's no point sheltering a rigid logic of fragmentary thought; regulated by repression or based directly on logic itself. If not, how do such representations as that of; multiple personalities come into being. A logical approach would be to assimilate the diverse personalities, administering space for all of them; in the effort to recognize and tolerate one another. This accomplishment would lead to peaceful co-existence.

All sex / bodies are composed of different levels of estrogen, testosterone and progesterone, and corpus callosum that more or less developed, connecting the two hemispheres of the human brain. This perspective enables thought, from the body and the body enables thought, the person flows with vitality and activity with oneself; allowing one to connect with one's true inner nature which consists of a female principal and a male principle which must direct and coordinate. However, people cannot develop its various characters and identities because the agent that acts as a rudder for the identity is not the body itself, but the intellect. From a severe will mindset; the sex/gender society organizes the population at the same time that it subordinates, represses, and silences the power and value of the feminine principle. Given the patriarchal perspective of it, breaking this repression would generate the renewal of social attitudes that ensure the balance of all drafts of a person's (psyche, intellect, emotional, spiritual, and instinctual) as well as the alternation of the principles considering us as whole beings that can be as we wish.

In turn, this would entail the fact that not only women and men of proper femininity or masculinity, with consequent symbolic violence involved; need to advocate the reinvention of relations between people, as well as of religion, family structure, cultural habits, disease death, etc. While coded violence would be disabled from the capitalist patriarchal system that generates it-self; maintaining concrete spaces, where they discharge and entangle.

Currently, we live in an era in which old values crumble while holding them immutable, because of the fear of the birth of a new conscience with new necessities. This causes for the conflicts and problems of Occidental society to be under review by new approaches and perspectives. Given that everything responds to personal need and the collective need for auto-relations along with heterogeneous set of thoughts, impulses, instincts, etc.; which favor the desired change, since it is necessary to get out of the plateau period in which we are. Hence, making it necessary to review the symbolic order with which we are governed. This is quite contrary to what one might think; not based on rational considerations, but rather in archaic prejudices and shameful desires. In this way, resorting to principal feminine and granting him the male even spacing, will permit the concept of multiple and anonymous love.

This love; provokes the rupture of thought concerning dualism by directly confronting the thought. During the investigation, transformation was reviewed and understood from dualism to duality; so that the opposite would no longer be excluded and would become part of a whole identity. Duality is possible and very beneficial for all cultures and society.

*Femininity and masculinity*, the feminine principle/masculine principle or vulva /penis are archetypal forces. Ancestral identities are those stored in our interior and comprise different dynamics which relate to everyday life and people of different sexes. Repression of any forces being generated causes frustration, hate, guilt, resentment and depersonalization of the subject, so both must live contaminating each other. The repression of any of them affects all the relationships you develop, but the understanding of them cannot be only through rationalization, but the emotional transit of each one of the individuals. Thus, it is necessary that both individuals and the collective reconnect with the principal sum.

## REFERENCES

- Aliaga, Juan Vicente. *Phallic Order: androcentric and gender violence in the twentieth XX century*. Edit. Akal. Madrid 2007.
- Ann Quance, Roberta. *Women and tree: myth and modernity in art and literature of our time. Women as objects and subjects of poetry*. Edit. Machado. Madrid, 2000
- Bourdieu, Pierre. *Male domination*. Edit. Anagrama. Barcelona, 2007
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Edit. Paidós. Madrid, 2011.
- Chadwick, Whitney. *Femme, art and society*. Ediciones Destino. Barcelona, 1999
- Cortés, José Miguel G. *Marble Men: codes of representation and power strategies of masculinity*. Edit. Egales. Barcelona, 2004.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, body and primitive accumulation*. Edit. Traficante de sueños. Madrid 2011
- Firestone, Shulamith. *The dialectic of sex: in defense of a feminist revolution*. Edit. Kairós. Barcelona, 1976.
- Haraway, Donna. *Science, cyborgs and women: the reinvention of nature*. Edit. Cátedra. Universersitat. Instituto de la Mujer. Valencia, 1995.
- López. Cao Marián. (ed). *Geographies of gaze. Gender, artistic creation and representation*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid. Asociación Cultural A Mudayna. Madrid, 2001.
- Mayayo Patricia. *Women's stories, histories of art*. Edit. Ensayos Arte Cátedra Madrid 2003
- Martínez Pérez, Ana. *Visual anthropology*. Edit. Síntesis. Madrid, 2008.
- Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to visual culture*. Edit. Paidós. Barcelona, 2003.
- Moscoso, Javier. *Cultural history of pain*. Edit. Taurus. Madrid, 2011.
- Porqueres, Bea. *Rebuilding a tradition. The artists in the Western world*. Editorial hours and hours. Madrid. 1994
- Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: for a map of the body in contemporary art*. Edit. Siruela. Madrid 2003.
- Sanahuja, María Encarna. *Sexed bodies, objects and prehistory*. Edit. Cátedra. Valencia, 2002.
- Sentamans, Tatiana; Tejero, Daniel. (eds). *Bodies / sexualities heretical and artistic practices*. Edit. Limencop. Valencia, 2011

